

## Trabajo Fin de Grado

Un plano horizontal plano. La intimidad en la Casa  
del Infinito de Alberto Campo Baeza

Autor/es

Ignacio Calvo Barlés

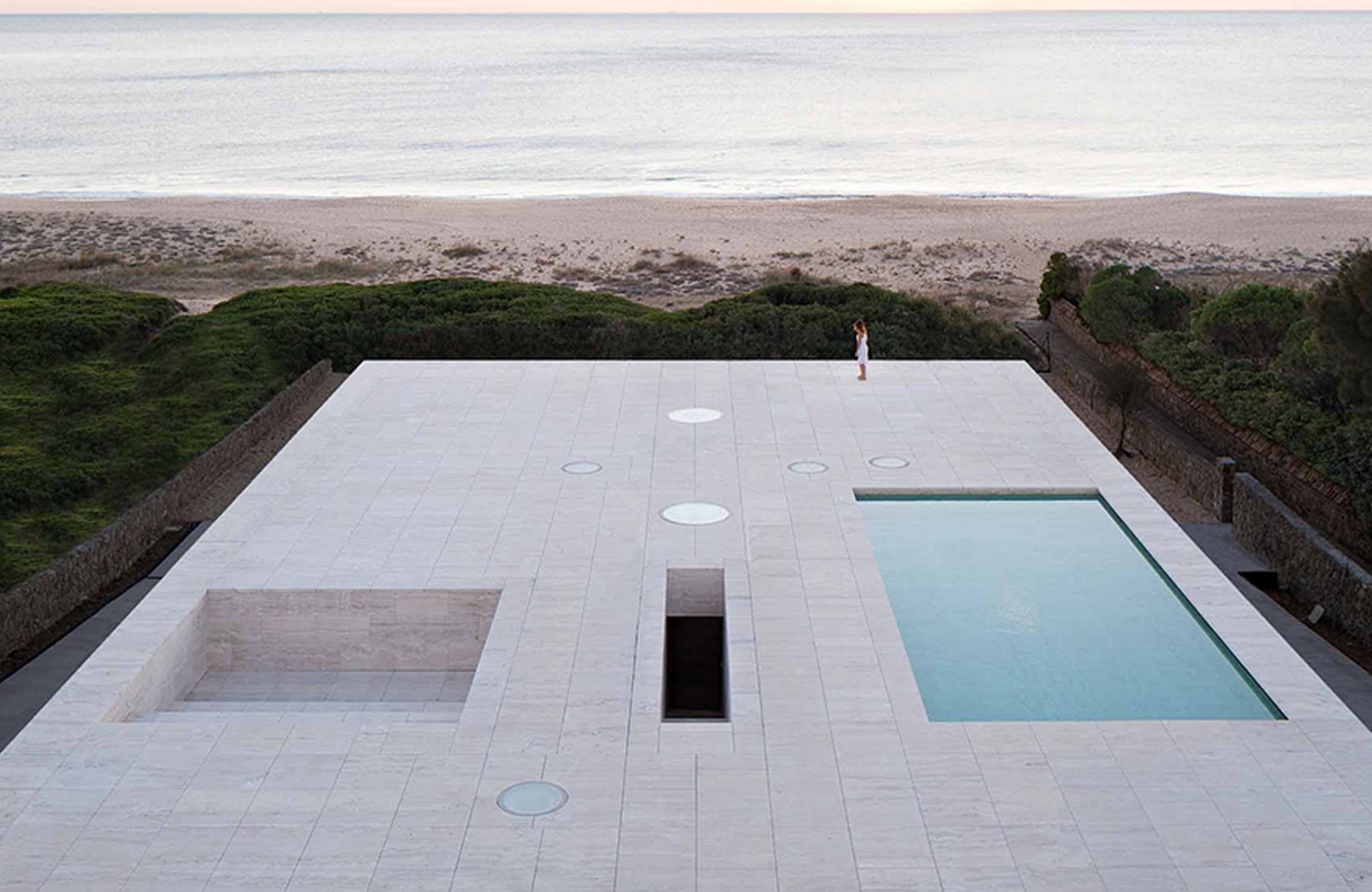
Director/es

Javier Pérez-Herreras  
José Antonio Alfaro Lera

Escuela de Ingeniería y Arquitectura  
2015

# UN PLANO HORIZONTAL PLANO

LA INTIMIDAD EN LA CASA DEL INFINITO DE ALBERTO CAMPO BAEZA



El presente Trabajo de Fin de Grado está realizado por Ignacio Calvo Barlés,  
alumno del Grado en Estudios en Arquitectura.



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación)

D. IGNACIO CALVO BARLÉS, con nº de DNI 73002119-G en aplicación de lo dispuesto en el art.14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza, declaro que el presente Trabajo de Fin de Grado, con título “Un plano horizontal plano. La intimidad en la Casa del Infinito de Alberto Campo Baeza”, es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 24 de septiembre de 2015

Fdo.: IGNACIO CALVO BARLÉS



## RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo la elaboración de un discurso sobre el sentido de la intimidad en la *Casa del Infinito* (Zahara de los Atunes, Cádiz, 2014) de Alberto Campo Baeza. Es decir, se propone una reflexión sobre la manera en que, a través de la experiencia vivida en esta casa, sus habitantes construyen sus pensamientos, emociones y sensaciones en lo más profundo de su ser, el lugar donde reside la intimidad.

La *Casa del Infinito* es esencialmente un podio estereotómico construido frente al mar, cuyo elemento principal es su plano horizontal superior. Dicho plano, divide la casa en dos mundos: el mundo inferior, que es un espacio protegido del exterior, y el mundo superior, que está completamente abierto a la naturaleza.

La privacidad otorgada al mundo inferior, permitirá a los habitantes construir una intimidad personal (en soledad) e interpersonal (en el seno de la familia) protegida físicamente del exterior. Sin embargo, en el mundo superior, proyectado hacia el entorno sin obstáculos, esa intimidad se construirá de manera completamente diferente: el que habita la casa nutrirá lo más profundo de su ser a través de las emociones experimentadas en la directa contemplación de un excepcional paisaje natural que, por sus características y por cómo se le es presentado, le unirá con lo trascendente.

Este proyecto de Campo Baeza, el más radical de todos los que ha construido, ofrece toda una serie de estrategias que permiten la intimidad con lo trascendente. La operación de construir un plano elevado del suelo tiene un enorme sentido simbólico. Al elevarnos, nos acercamos al cielo, “morada de los dioses”. Desde el plano horizontal, desnudo y puro, que es lugar de “encuentro con los dioses”, contemplamos la inmensidad del paisaje, y en esa contemplación, podemos tomar conciencia de lo sublime, de la belleza, de la infinitud, de aquello que, en definitiva, está más allá de los límites de nuestro entendimiento racional y que es inefable.

En ese paisaje, que es la línea recta del horizonte donde se unen el cielo y el mar, se nos muestra la naturaleza en su máxima esencialidad. Una imagen esencial evocada por distintos artistas en sus obras a lo largo de la historia con el fin de acercarnos a la percepción de lo infinito. Como ellos, Campo Baeza en esta *Casa del Infinito* permitirá la unión del hombre finito con la infinitud del cosmos en el interior de su alma, el espacio de su intimidad.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PREFACIO	8
DESARROLLO ANALÍTICO	11
Hacia una definición de intimidad	11
Los espacios de la intimidad y la privacidad en la Casa del Infinito	14
El espacio del encuentro del hombre con lo trascendente	20
¿Cómo nos encontramos con lo trascendente?	23
La experiencia de lo trascendente en soledad	46
CONCLUSIONES	48
ANEXOS	49
Lo estereotómico y lo tectónico: Evolución del pensamiento de Campo Baeza	49
Interpretar el paisaje a través de la arquitectura	53
BIBLIOGRAFÍA	56

# INTRODUCCIÓN

## OBJETIVOS Y ELECCIÓN DEL TEMA

El presente Trabajo de Fin de Grado (en adelante TFG) forma parte de un proyecto conjunto de cuatro trabajos tutelados por los profesores Javier Pérez-Herreras y José Antonio Alfaro, del área de Proyectos Arquitectónicos (Escuela de Ingeniería y Arquitectura) cuyo tema central es *La Intimidad*. El objetivo fundamental de este proyecto compartido es reflexionar y elaborar un discurso en torno a la construcción de la intimidad en su relación con el espacio arquitectónico a través del estudio de una casa de la modernidad o de la contemporaneidad elegida libremente. Con la intención de enriquecer y hacer más compleja esa reflexión sobre la intimidad, se propone además un estudio paralelo de algunas obras de arte u otros ejemplos arquitectónicos que hayan podido inspirar a los autores de cada una de las casas seleccionadas el sentido de la intimidad que éstas proponen, o que simplemente presenten paralelismos en su planteamiento de la intimidad.

Con este punto de partida, mi elección particular fue la *Casa del Infinito*, obra del arquitecto Alberto Campo Baeza, situada en un paisaje único de la serena costa atlántica de Cádiz, al pie de la bahía de los Alemanes, en la localidad de Zahara de los Atunes, realizada por encargo de un matrimonio belga como residencia para su familia y concluida en el año 2014. Esta elección viene motivada por dos motivos principales.

En primer lugar, me interesa particularmente la figura de Alberto Campo Baeza, no sólo por su arquitectura, racional y serena, sino por su coherencia discursiva. Creo que su conexión entre pensamiento y obra es extraordinaria y resulta muy adecuada para cumplir con éxito los objetivos propuestos en este trabajo.

En ese sentido, y en segundo lugar, me interesa especialmente la *Casa del Infinito* porque, tal y como y dice el mismo Campo Baeza en uno de sus textos, se trata de “la casa más radical que jamás ha hecho”.<sup>1</sup> Esta afirmación deja claro que ésta es una obra especial, una obra que de algún modo expresa sus ideas con la mayor simplicidad y esencialidad. Sin duda, es para mí uno de sus proyectos más brillantes, y la temática que envuelve a la obra me parece muy sugerente.

---

<sup>1</sup> Esta cita está extraída de la memoria del proyecto, publicada en la página web oficial del arquitecto. <http://www.campobaeza.com/2014-house-infinite/?type=selected> [Fecha de consulta: 12/6/2015].

## MÉTODOS DE TRABAJO

Para abordar el trabajo, me planteé inicialmente tres líneas fundamentales de investigación. En primer lugar, estudiar la idea de intimidad, un concepto complejo y de difícil definición, que en la actualidad no siempre es bien comprendido. En segundo lugar, ahondar en la obra y en el pensamiento del arquitecto Alberto Campo Baeza para poder comprender las reflexiones que han dado lugar a la vivienda estudiada. En tercer y último lugar, explorar en el campo del arte y de la arquitectura, en busca de obras que reflejen un sentido de la intimidad parecido al de la *Casa del Infinito*, y que me permitiesen establecer un discurso comparativo que enriqueciese el texto. Sin embargo, a lo largo del proceso han aparecido otras nuevas líneas de investigación que me han ayudado a completar el trabajo, como por ejemplo, las ideas de lo trascendente, lo bello, lo infinito o lo sublime, que, como veremos, son claves en la comprensión del sentido de la intimidad que se genera en la *Casa del Infinito*.

Para la primera línea de investigación el método utilizado ha sido la lectura y análisis de algunos ensayos y diccionarios que tratan de definir el concepto de *intimidad* en su sentido más general, así como algunos trabajos y especialmente tesis doctorales que, con una intención similar al de este trabajo, tratan de hablar de la intimidad dentro de un contexto arquitectónico, describiendo espacios que posibilitan su construcción.

Para la segunda línea de investigación me he apoyado en la lectura de publicaciones que estudian la obra de Campo Baeza, en la consulta y análisis de la página web del arquitecto, que recoge con mimo y detalle todos sus proyectos, contruidos y no contruidos, mostrando imágenes, planos, maquetas y textos, y finalmente en la detenida lectura de un copioso número textos y conferencias que él ha realizado a lo largo de su trayectoria, en los que vierte sus pensamientos e intenciones. Para comprender mejor ese pensamiento también he leído algunos textos de sus maestros, que tanta huella dejaron en él, como son Javier Carvajal o Alejandro de la Sota.

Para la tercera y última línea de investigación he recurrido a algunos textos y artículos publicados en revistas y en internet, así como a algunas tesis doctorales, que hablan sobre obras de arte y de arquitectura que me han parecido más interesantes por cuanto el sentido de intimidad que proponen es análogo al de la *Casa del Infinito*.

Toda la documentación a la que me he referido sobre las distintas líneas de investigación abordadas aparece recogida y detallada al final del trabajo en el apartado de Bibliografía. Para su búsqueda he utilizado distintos recursos o herramientas. Así, se han consultado diferentes catálogos de fondos de bibliotecas nacionales y extranjeras accesibles en internet, como son el Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, la Red de Bibliotecas Universitarias Nacionales (REBIUN) y el Catálogo de las Bibliotecas

de la Universidad de Zaragoza (ROBLE y ALCORZE). Fundamental fue la búsqueda en la base de datos Worldcat (<http://www.worldcat.org/>). Asimismo consulté la base de datos de Tesis Doctorales (TESEO) que permitió conocer la existencia de trabajos doctorales del máximo interés para mi trabajo. Además he acudido a los repositorios y bases de datos de artículos y libros como Dialnet (Universidad de La Rioja), Google Académico y Google Books.

Una vez hube realizado la recopilación, procedí a su lectura y consulta, acudiendo a las bibliotecas concretas donde se encuentren los fondos. Se han realizado consultas directas en las siguientes bibliotecas: Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid, Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Zaragoza, Biblioteca de Aragón, Biblioteca Hypatia de Alejandría de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza y Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza. También recurrí al sistema de préstamo interbibliotecario.

## ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Organizada y estudiada toda la información recogida por estas vías, procedí a la redacción del presente TFG de acuerdo con la siguiente estructura. Tras la preceptiva introducción, el trabajo comienza con un prefacio en el que trato de explicar de forma alegórica mi visión personal del sentido de la intimidad de la casa para, a continuación, desarrollar el cuerpo central del trabajo. Esa parte central está estructurada por capítulos que van contando de forma secuencial todo el proceso de reflexión en torno a la *Casa del Infinito*. Partiendo primero de una definición del concepto de intimidad, se realiza un recorrido que va desde la explicación más general de la estrategia proyectual de la casa, pasando por la identificación de los espacios de la casa en clave de intimidad, hasta una larga elucubración acerca de las razones por las que en ese lugar se posibilita la construcción de la intimidad del ser humano. Para finalizar se incluyen las conclusiones, en las que se resaltan los aspectos más relevantes del trabajo, la bibliografía y fuentes consultadas y los anexos.

## PREFACIO

*Hubo en el pasado un monje incomprendido. Un joven monje que, hasta donde le alcanzaba la memoria, había vivido enclaustrado en un monasterio, en donde había seguido siempre con obediente resignación las estrictas reglas de su orden. Su lugar de habitación era una pequeña y austera celda, en la que dormía, comía, leía y oraba. En ella pasaba la mayor parte de su tiempo. Solo tenía un encuentro con su comunidad, todos los días, en la iglesia conventual para la celebración de la misa y de algunas partes del Oficio Divino, y, ocasionalmente, en la sala capitular y el refectorio, donde se comía en silencio.*

*De vez en cuando, cuando sus superiores lo dictaminaban, el joven monje podía salir al exterior. Salir al exterior era lo que más le fascinaba, era su momento de máxima felicidad, el momento en el que sentía con mayor intensidad la presencia de Dios. Pero cada vez que salía, sus superiores siempre le recordaban la misma frase: “El que habita en una celda debe con diligencia no tener o admitir ocasiones de salida, excepto las que están establecidas para todos; debe tener la celda por necesaria para su salud y su vida, como el agua para los peces o el aprisco para las ovejas. Y cuanto más tiempo esté en ella, tanto más a gusto la habitará. Pero si se acostumbra a salir frecuentemente y por causas leves, pronto se le hará horrorosa”.<sup>2</sup>*

*El joven monje siempre se entristecía cada vez que se lo repetían. Él se preguntaba: “¿Cómo pueden mis compañeros encontrar la intimidad con Dios en su pequeña y oscura celda, cuando su presencia rebosa en la majestuosa infinitud de la Naturaleza más que en cualquier otro lugar?”. Su desasosiego era tan grande que, en confesión, planteó su aflicción al padre prior. Éste le contestó: “Es cierto, hijo mío, que muchos religiosos encuentran a Dios en la inmensidad del desierto; otros en el trabajo y oración en comunidad con sus compañeros; tus hermanos monjes en la soledad de la celda; pero, piensa sobre lo que dicen nuestras Costumbres: «...casi todos los más profundos y sublimes misterios fueron revelados a los siervos de Dios, no entre el tumulto de las muchedumbres, sino estando a solas».<sup>3</sup> Tú deberás buscar tu propio camino, tu personal ámbito de comunión con Dios”.*

*Tal era su pesar que un día tomó la dura decisión de abandonar el monasterio.*

---

<sup>2</sup> *Consuetudines domus nostrae scriptas memoriae mandare curavimus. A quo negotio, rationabilibus ut putamus de causis diu dissimulavimus. Videlicet, quia vel in epistolis beati Hieronymi, vel in regula beati Benedicti, seu in caeris cripturis authenticis, omnia pene quae hic religiose agere consuevimus, conteri credemamus...*cap. XXVIII, nº 1. Esta obra (Las Costumbres), es el primer texto de carácter legislativo de la Orden Cartujana, redactado por el Prior General Guigo (1083-1136), quinto prior de Chartreuse en el año 1127 (he utilizado la traducción al castellano que de este texto se publicó en POR UN CARTUJO: *Maestro Bruno, padre de monjes*, col. B.A.C., nº 413, Madrid, ed. Católica, 1980).

<sup>3</sup> *Consuetudines...*, *op. cit.*, texto final: “Elogio de la vida solitaria”.

*Durante mucho tiempo, el joven monje vagó en busca de un nuevo lugar idóneo para cumplir sus anhelos. Un buen día, caminando por una playa recóndita, se topó con una masiva ruina de travertino romano, incrustada en una colina, que parecía llevar allí desde los inicios de la civilización. Invadido por la curiosidad y la sorpresa, se adentró en ella, a través de un umbral que la unía con la playa. En el interior, su planta baja estaba formada por distintas estancias que se abrían a un espacio, que le recordaban a las celdas que, en su monasterio, daban al claustro. Su planta alta tenía otras dependencias más amplias, semejantes a las que había en su cenobio y que servían para las actividades comunes de los monjes; esto le llevó a pensar que en algún tiempo pasado aquella construcción fue habitada por alguna comunidad. En el fondo de la estancia principal observó una escalera que parecía conducir a un plano superior, y se decidió a subir a él. Al llegar a aquella plataforma el joven no vio más que la colina de la cual aquella ruina parecía emerger, pero al darse la vuelta, de repente, sintió un vuelco en su corazón, quedó sobrecogido. Sobre aquel inmenso plano horizontal pudo contemplar la imagen más sublime que jamás había visto. La naturaleza más infinita que podía imaginar: la inmensidad del cielo y del mar, unidos por la línea del horizonte, que se trazaba en la misma línea de sus ojos.*

*No entendía por qué, pero al contemplar sobre aquel rotundo plano aquella imagen, ésta se hacía más majestuosa. Era como si, subido a un barco, se adentrase en ella. Nunca jamás había sentido una mayor presencia de Dios que sobre aquel lugar, nunca había experimentado en su interior tal intensidad de emociones. De algún modo, de manera inexplicable, supo que aquel era su nuevo lugar para construir su intimidad con Dios. Su nuevo lugar para la oración en soledad. Y así, durante el resto de su vida, oró sobre aquella plataforma en la que, sin lugar a dudas, estaba Dios.*

*Muchos creen que esta ancestral y bella historia inspiró al pintor alemán Caspar David Friedrich quien, conmovido por el relato, pintó un magnífico cuadro que hoy conocemos con el título “Monje a la orilla del mar”.*





Fig. 1: *Monje a la orilla del mar*, 1810, Caspar David Friedrich.

# DESARROLLO ANALÍTICO

## 1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE INTIMIDAD

*“Las palabras nunca alcanzan cuando lo que hay que decir  
desborda el alma”*  
Julio Cortázar

En nuestra vida cotidiana utilizamos frecuentemente el término intimidad sin detenernos a comprender los significados asociados a este fenómeno de la vida humana. Definir la intimidad no es una tarea fácil si consideramos su carácter subjetivo y el hecho de que pertenece al interior de las personas, pero es imprescindible comenzar por esta tarea ya que la comprensión de este concepto es la base esencial sobre la que podremos construir el discurso del TFG.

El *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE)<sup>4</sup> define *intimidad* como “Amistad íntima” y “Zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia”. Asimismo, el término *íntimo*, que procede del vocablo latino *intimus*, es definido como “lo más interior o interno”. Por otra parte, en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner,<sup>5</sup> se señala como primeras acepciones de la palabra *intimidad*: “Cualidad de íntimo. Relación íntima entre personas: *Hay entre ellos mucha intimidad*” y “Conjunto de sentimientos y pensamientos que cada persona guarda en su interior”.<sup>6</sup>

De estas definiciones pueden deducirse, a mi modo de ver, dos cuestiones fundamentales. La primera es que el concepto de intimidad es algo específicamente espiritual, inmaterial, y que se experimenta en el interior del ser humano<sup>7</sup>. La intimidad concierne el ámbito de las emociones, de las sensaciones interiores, “al territorio más inexpressable, del que incluso puede huir el lenguaje, a

---

<sup>4</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, disponible en <http://www.rae.es/> [Fecha de consulta: 20/6/2015].

<sup>5</sup> MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2012, voz “Intimidad”.

<sup>6</sup> En este sentido, se encuentra la definición que realiza Hugo Aznar Gómez quien entiende que la intimidad abarca el ámbito de personalidad individual, de sus manifestaciones espirituales más inmediatas y de sus sentimientos y afectos internos y compartidos (AZNAR GÓMEZ, Hugo: “Intimidad e información en la sociedad contemporánea”, en AA. VV., *Sobre la intimidad*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1996, pp. 21-61).

<sup>7</sup> El filósofo José Luis Pardo señala que la intimidad se trata de lo “más recóndito e intrínseco de la persona” o “lo más interno e inexpressable del hombre”, “lo más inefable”, “lo más interno del individuo”, “un ámbito casi inefable de la naturaleza humana” que “toca las capas más profundas de la persona”, “por su propia inexpressabilidad” (PARDO, José Luis: *La Intimidad*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 12).

la experiencia que no tiene que ser obligatoriamente explicada a través de la razón”.<sup>8</sup> La segunda es que, pese a ello, la intimidad no excluye la vinculación con el entorno, es decir, no lleva implícito el encerramiento o el aislamiento. La intimidad puede construirse no sólo en soledad sino también mediante las relaciones con el “exterior”, ya que los sentimientos y pensamientos personales que guardamos en nuestro interior también se generan o nutren mediante los vínculos que establecemos con el “otro” o los “otros” o con “otras” realidades; además, la intimidad se puede compartir libremente con el “otro” o los “otros” (la intimidad con los amigos, la intimidad con la pareja, la intimidad con la familia, la intimidad con Dios, etc.).<sup>9</sup> Como señala la arquitecta Mercedes Camina del Amo, si bien la intimidad es una experiencia interna y personal, “...el espacio de la intimidad, se desarrolla tanto en la interioridad como en la exterioridad, es un espacio vivo, [...] se trata de espacios en los que se desarrolla una forma de la mirada capaz de profundizar en lo real y construir ámbitos en los que lo experimentado y el sujeto que experimenta se influyen y se construyen entre sí”.<sup>10</sup> En esta línea, el filósofo Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*, al definir la palabra *intimidad* señala que “es común estimar que la intimidad es una forma de «trascendencia de sí mismo» semejante a la descrita por San Agustín al indicar que el «ir hacia sí mismo» no significa que uno «se baste a sí mismo»”.<sup>11</sup> Es más, señala este mismo autor que «trascenderse a sí mismo» significa, o puede significar, orientación hacia una «realidad» trascendente, sea ésta Dios, un reino de valores, un reino de verdades objetivas, etc.”.<sup>12</sup> Añade también que “esta caracterización de la intimidad parece ofrecer un aire paradójico [...], pues se describe la intimidad como un «ser en sí» que es a la vez un «ser fuera de sí»”.<sup>13</sup>

Así pues, existe una sutil diferencia con otros conceptos que se suelen vincular con la intimidad como es el de *privacidad*. Este término es definido por el *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>14</sup> como “Ámbito de la vida privada que se tiene derecho a proteger de cualquier intromisión”. Significativamente en la definición se incluyen los términos *ámbito*, que es definido como “Contorno o perímetro de un espacio o lugar” o “Espacio comprendido dentro de límites determinados”, y *privado* que, como adjetivo, significa “Que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna” y “Particular y personal de cada individuo”. Una definición de privacidad que, por tanto, no se relaciona exclusivamente a un concepto

<sup>8</sup> PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, tesis doctoral dirigida por los Dres. María Teresa Muñoz y Fernando Quesada, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 385.

<sup>9</sup> Son significativas las palabras de la arquitecta Dra. Ana Sofía Pereira sobre la intimidad: “... es el espacio donde interior y exterior confluyen, se tocan, se interceptan. Podrá ser el espacio donde cada uno proyecta su interior, como también podrá ser el espacio que proyecta en el interior de cada uno las más diversas huellas, sensaciones o emociones” (PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa...*, *ibidem*).

<sup>10</sup> CAMINA DEL AMO, Mercedes: *La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Concepción Lapayese Luque, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 94.

<sup>11</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1964, t. 1, p. 986.

<sup>12</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía...*, *ibidem*.

<sup>13</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía...*, *ibidem*.

<sup>14</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, disponible en <http://www.rae.es/> [Fecha de consulta: 20/6/2015].

espiritual ya que también se puede asociar a algo material (puede ser “ámbito de mi vida privada que tengo derecho de proteger”, mi casa, mi habitación, etc.), si bien es cierto que la privacidad puede dar protección o amparo a la intimidad. Como señala el filósofo Hugo Aznar Gómez: “Mientras que la intimidad abarcaría el ámbito de la personalidad individual, [...] la privacidad abarcaría también el ámbito más amplio, a menudo ya físico y material”,<sup>15</sup> que puede servir de soporte a la intimidad. En esta misma línea, la socióloga Helena Béjar apunta: “la intimidad no es, en realidad, un sinónimo de privacidad. [...] Esta sería la guarida, el abrigo de intromisiones provenientes del exterior (el mundo público y “los otros”...)...”.<sup>16</sup>

Una vez aclarado el significado de *intimidad* con sus diversos matices, debemos comprender la vinculación que ésta guarda con el espacio arquitectónico, lo que nos lleva a introducir un último concepto: el *espacio íntimo*. Con esta idea nos referimos al ámbito o lugar que posibilita la construcción de la intimidad del ser humano, es decir, de sus emociones y sentimientos más internos. En tanto que la intimidad, como hemos visto, forma parte de la subjetividad individual, los espacios íntimos pueden ser muy variados y dar lugar a muy diversas experiencias relacionadas con la intimidad. Además, dado que la intimidad no se relaciona exclusivamente con la proyección hacia el interior, no podemos restringir la definición de *espacio íntimo* a los ámbitos que otorgan privacidad a los seres humanos, sino que los espacios de proyección hacia el exterior también pueden llegar a actuar como soportes de la intimidad, y de hecho, como veremos más adelante, la *Casa del Infinito* nos ofrece espacios para la intimidad tanto cerrados y privados como abiertos al entorno. Así pues, en el siguiente capítulo pasaremos a describir como son esos espacios de la *Casa del Infinito* y de qué manera, a través de la experiencia vivida en ellos, los habitantes de la casa construyen su propia intimidad.

---

<sup>15</sup> AZNAR GÓMEZ, Hugo: “Intimidad...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> BÉJAR, Helena: “Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andadoras” en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *De la Intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 44.

## 2. LOS ESPACIOS DE LA INTIMIDAD Y LA PRIVACIDAD EN LA CASA DEL INFINITO

*“...un plano infinito frente al mar infinito. Nada más y nada menos”*

Alberto Campo Baeza

Aunque la *Casa del Infinito* sea una obra muy conocida por todos y a pesar de no ser su descripción y análisis estrictamente arquitectónicos el objetivo central del trabajo, sí considero importante comenzar contando muy brevemente cuál es la estrategia fundamental del proyecto.<sup>17</sup>

La *Casa del Infinito* es, en esencia, un podio (Figs. 2 y 3). Un sencillo y racional volumen prismático construido en travertino romano, que se afirma con rotundidad sobre una playa de Cádiz. Como toda plataforma, su plano superior es el más importante, y así lo expresa Campo Baeza. Tanto es así, que dicho plano será el encargado de delimitar horizontalmente dos mundos: El mundo inferior, que es un espacio que alberga las diversas estancias interiores, y el mundo superior, que es un radical y desnudo espacio abierto que mira hacia el horizonte, la línea que une el mar con el cielo. Este plano superior es el que Campo Baeza define en uno de sus textos como el “límite entre lo estereotómico y lo tectónico”.<sup>18</sup> La *Casa del Infinito* es, por tanto, la manifestación arquitectónica de una concepción dicotómica del habitar, puesto que, como veremos a continuación, cada uno de esos dos mundos tendrá su propio carácter, y en ellos sucederán cosas diferentes.

Concluida esta breve descripción, intentaré explicar cuál es el significado de estos dos mundos y cuál es la función que Campo Baeza, a mi modo de ver, les asigna en clave de intimidad.

El mundo inferior de la casa alberga, en dos plantas, los ámbitos de la privacidad de aquellos que la habitan. Es el espacio que impide la intromisión del mundo exterior, el que protege de lo que ocurre fuera y que posibilita la construcción de la intimidad fundamentalmente a través de la proyección hacia el interior. Campo Baeza otorgará hábilmente la privacidad a este mundo valiéndose de la idea de lo estereotómico, pues al ejecutar una edificación de carácter masivo y pesante consigue evocar la idea de cueva, que es el refugio primigenio del ser humano. Esta zona privada muestra, sin embargo, distintos matices que trataré de explicar.

---

<sup>17</sup> La descripción de la casa está basada en las explicaciones de Campo Baeza en la memoria del proyecto, publicada en su página web oficial. <http://www.campobaeza.com/2014-house-infinite/?type=selected> [Fecha de consulta: 18/6/2015].

<sup>18</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Principia Architectonica*, Buenos Aires, Diseño, 2013, “Plano horizontal plano. Del plano horizontal como límite entre lo estereotómico y lo tectónico”, pp.43-50. En el Anexo 1, se relata la evolución del pensamiento de Campo Baeza sobre este tema a lo largo de su trayectoria arquitectónica.



Fig. 2: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Vista general del exterior.



Fig. 3: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Vista general del exterior.

La planta baja refleja dos estadios diferentes de la privacidad, que posibilitan dos maneras diferentes de construir la intimidad. La distribución de esta planta consiste en una composición tripartita de franjas (Fig. 4). A los dos lados, coloca seis dormitorios. Estos son los espacios de la privacidad individual y, por lo tanto, los que permiten la construcción de la intimidad en soledad y reclusión. Son, al igual que las celdas monacales que hemos mencionado en el relato del prefacio, los espacios que permiten el aislamiento individual. Es significativo que la única conexión de estas habitaciones con el exterior sean unos pequeños vanos (los más pequeños de la casa), cuya función es que éstas tengan la luz natural necesaria. En un segundo estadio, está la franja central de la planta, una sala de estar, un ámbito de la privacidad colectiva al que se vuelcan los 6 dormitorios y que permite, en consecuencia, la construcción de la intimidad en grupo (Fig. 5). Éste es un espacio privado que, sin embargo, no se aísla tan radicalmente del exterior, pues uno de sus lados, totalmente rasgado, es un gran vano acristalado que permite la conexión con la playa.

En la planta alta surgen nuevos matices. Con la misma composición tripartita (Fig. 6), se coloca en una franja la habitación del matrimonio, es decir, un nuevo espacio de privacidad que posibilita la construcción de la intimidad de la pareja. En las otras dos franjas se ubican una sala con porche (en la franja central) (Fig. 7) y el comedor principal (en la franja lateral), que son los principales lugares de la intimidad familiar, los ámbitos de encuentro común de la familia al completo. En todas estas estancias, en las que la construcción de la intimidad no es individual, sucede como en la sala de estar de la planta inferior, es decir, el grado de aislamiento del exterior no es tan radical como en las habitaciones individuales, como muestra la apertura de amplios vanos. Desde esta segunda planta se accede mediante una escalera a la parte superior de la casa.

En definitiva, todo este conjunto de espacios privados con variados matices en la construcción de la intimidad de una familia es lo que tradicionalmente se ha llamado “el hogar”.

Por otra parte, el mundo superior (Fig. 8), que se encuentra sobre el plano horizontal que culmina el podio, es un espacio abierto por completo (solo unos leves y cortos muros resguardan una pequeña zona del viento). Nada lo protege de las miradas de otros; es un lugar de no-privacidad. Si antes hablábamos de los matices de la privacidad del mundo inferior, en este caso la no-privacidad es tan radicalmente clara como lo es el propio carácter del espacio. Este lugar es el espacio principal de la casa, y así lo afirma Campo Baeza en uno de sus textos: “Por nuestra parte, desde el primer momento existe la clara y rotunda voluntad de que este plano sea el protagonista, la idea central...”.<sup>19</sup> En este lugar, se posibilitará una particular forma de construir la intimidad, que trataré de explicar en los posteriores capítulos del trabajo.

---

<sup>19</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Principia Architectonica...*, op. cit., pp. 43-50.



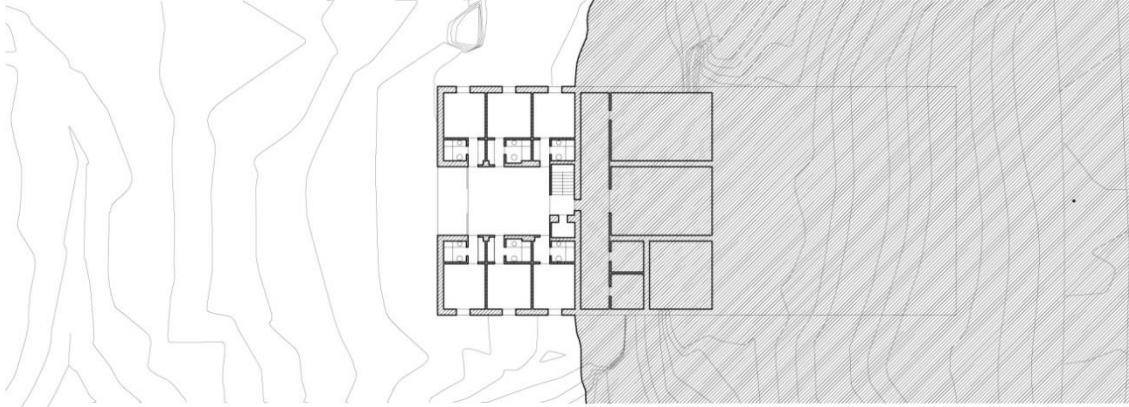


Fig. 4: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Plano de la planta baja.



Fig. 5: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Sala de estar de la planta baja.

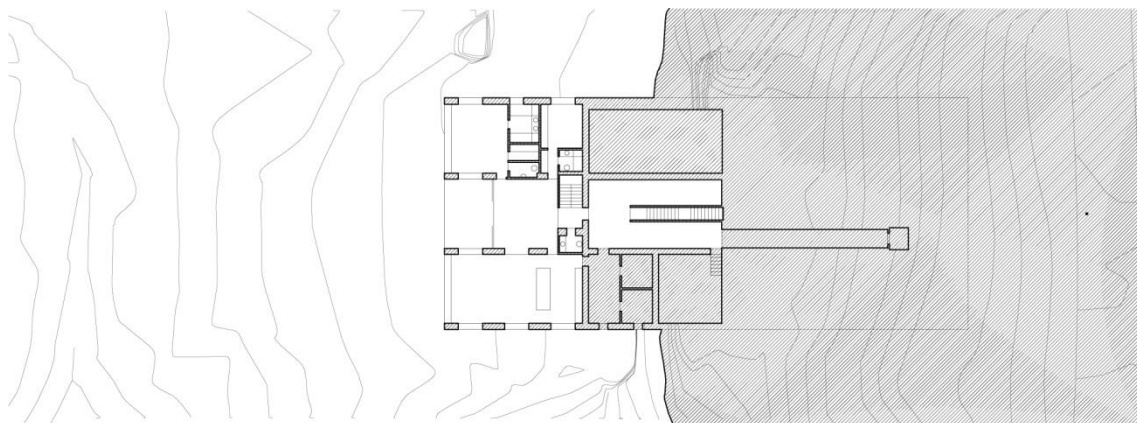


Fig. 6: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Plano de planta alta.



Fig. 7: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Sala con porche de la planta alta, al fondo el comedor.

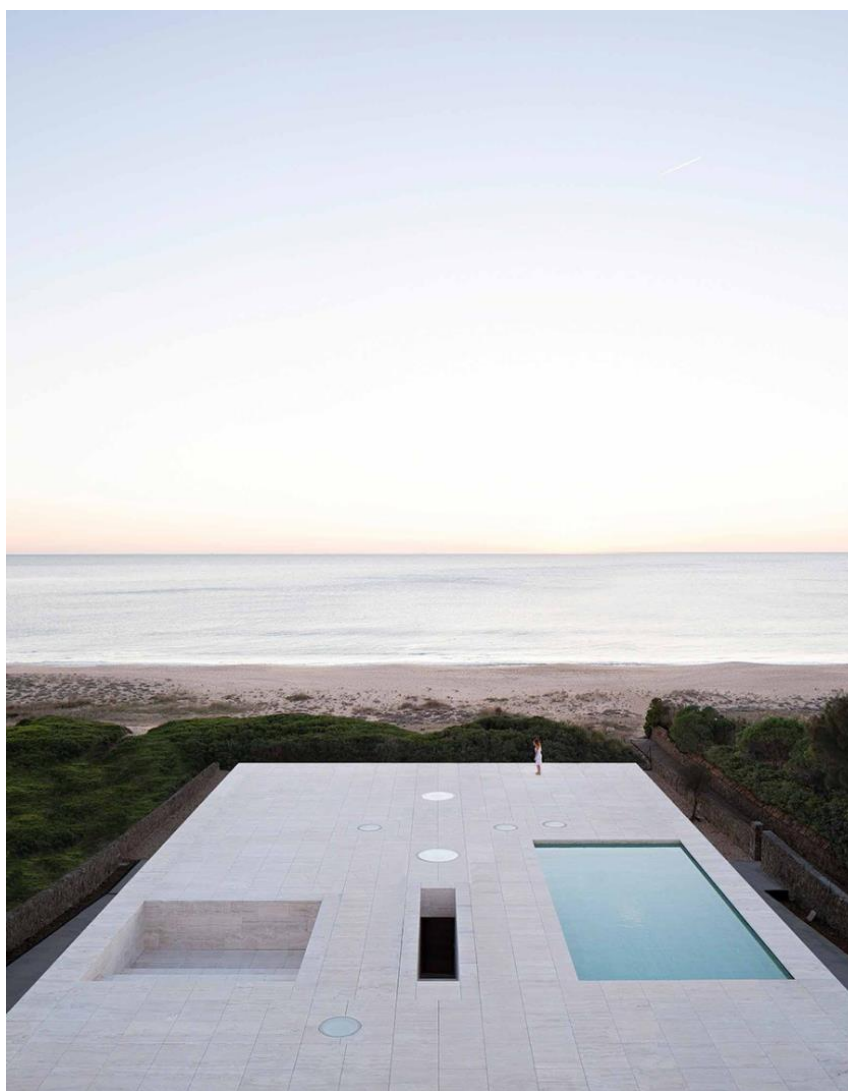


Fig. 8: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Mundo superior del plano, abierto al paisaje marítimo.

### 3. EL ESPACIO DEL ENCUENTRO DEL HOMBRE CON LO TRASCENDENTE

*“...Un poeta griego, diría que éste es un verdadero témenos, el lugar donde, según la mitología, los dioses se encuentran con los hombres...”*

Alberto Campo Baeza

Las ideas que voy a tratar de desarrollar van a tener como punto fundamental de partida la siguiente hipótesis: Campo Baeza hará del plano horizontal un espacio idóneo para el encuentro íntimo del hombre con lo trascendente. Es preciso, antes de avanzar, clarificar dos cuestiones fundamentales relativas a esta idea.

Por una parte, baso esta hipótesis en un interesante fragmento de la memoria del proyecto, referida a la parte superior del plano horizontal de esta casa, en la que Campo Baeza dice lo siguiente: “...Un poeta griego, diría que éste es un verdadero témenos, el lugar donde, según la mitología, los dioses se encuentran con los hombres...”.<sup>20</sup> Hemos de recordar que en la mitología de casi todas las culturas y desde los orígenes de la civilización, la idea de los dioses es una de las manifestaciones o imágenes de lo trascendente,<sup>21</sup> de modo que, con su declaración, creo que el arquitecto pone de manifiesto su voluntad de crear un espacio de encuentro con lo trascendente, es decir, con aquellas realidades que están más allá de los límites de nuestro entendimiento.

Por otra parte, afirmo que lo trascendente es una vía adecuada, incluso esencial, para la construcción de la intimidad del ser humano. En este sentido, retomaré la definición de intimidad que formula Ferrater Mora, en la que declara que “es común estimar que la intimidad es una forma de «trascendencia de sí mismo» [...] que significa, o puede significar, la orientación hacia una «realidad» trascendente, sea ésta Dios, un reino de valores, un reino de verdades objetivas, etc.” Este encuentro con lo trascendente, buscado por el hombre desde tiempos remotos,<sup>22</sup> es una vía de enriquecimiento interior del ser humano y aquello que puede dar sentido a su existencia. En palabras de Zohar y Marshall, “lo trascendente es lo que nos lleva más allá, más allá del momento actual, de nuestra actual alegría o sufrimiento y de nuestros egos actuales. Nos transporta más allá de los límites de nuestro conocimiento y pone estas realidades en un contexto más amplio. Nos da una idea de lo extraordinario y lo infinito dentro de nosotros mismos”.<sup>23</sup> Lo trascendente lo relacionamos con aquello que supera los límites de lo racional e invade lo más hondo del ser, el

---

<sup>20</sup> Página web del arquitecto: <http://www.campobaeza.com/2014-house-infinite/?type=selected> [Fecha de consulta: 18/6/2015].

<sup>21</sup> GALINDO HERVÁS, Alfonso: “Los mitos. Sobre la falsedad de los mitos”, Revista Murciana de Antropología, nº 3, 1996, pp. 43-56, específicamente p. 55.

<sup>22</sup> Como bien señala Viktor Frankl, “es un hecho antropológico fundamental que el ser humano remite siempre más allá de sí mismo, hacia algo que no es él, hacia algo o hacia alguien, hacia un sentido. El ser humano se realiza a sí mismo en la medida que se trasciende” FRANKL, Viktor: *El Hombre Doliente*, Barcelona, Ed. Herder, 1984, pp. 45 y 59.

<sup>23</sup> ZOHAR, Danah y MARSHALL, Ian: *Inteligencia Espiritual*, Plaza & Janés editores, 2001, p. 75.

espíritu, es decir, la intimidad del hombre. La Infinitud, la Eternidad, el Bien, la Verdad, la Belleza o el Amor son conceptos o ideas profundamente trascendentes, que sobrepasan nuestra percepción inmediata, pero es en ellos donde la humanidad ha intentado encontrar el sentido de su existencia. En este sentido qué revelador resulta leer uno de los textos de Campo Baeza en el que afirma que “el hombre de nuestro tiempo sigue buscando «habitar en la morada de los dioses», la felicidad”.<sup>24</sup>

Son muy significativas las palabras sobre lo trascendente que el arquitecto Javier Carvajal, maestro de Campo Baeza, pronunciaba en una de sus conferencias. Se trata de la Lección Inaugural de apertura del curso académico 1980-1981 de la Universidad de Navarra, que tuvo como título “La arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa”. En ella argumentaba que la situación de crisis de la arquitectura del momento provenía de una crisis cultural y moral que sufría Europa en el siglo XX. Según él, uno de los motivos fundamentales era la imposición del racionalismo como fin último de las cosas:

“El pensamiento racionalista, alejado del sentimiento y de los valores éticos, morales y religiosos, no ha dado a la humanidad ni la felicidad que prometió, ni la paz que anunciaba, ni ha hecho al hombre señor de su destino”.<sup>25</sup> “El hombre occidental, desde lo más profundo de su subconsciente, siente en la realidad de su propio existir el clamor de componentes pánicos y telúricos que lo reclaman sin intervención de la razón, y la necesidad del misterio de lo religioso que se manifiesta como necesario componente liberador de la inmanencia que lo esclaviza”.<sup>26</sup> “También nosotros, arquitectos, quisiéramos ser humanistas de un renacido humanismo, para dar a los hombres no esquemáticas respuestas a esquematizadores deseos, sino lugares donde la vida fluya rica y feliz [...] Sirviéndonos de las artes, de las ciencias y de las técnicas en una visión integradora al servicio del hombre, para hacer más feliz y más plenamente hombre, colocando a las ciencias, a las técnicas y al arte en el lugar que les impone esa felicidad que perseguimos y no haciendo de ellas objeto y fin de nuestro quehacer, cárcel y yugo”.<sup>27</sup>

En resumidas cuentas, lo que viene a expresar Carvajal es que, tal es la profundidad del ser, que sólo a través de aquello que trasciende a la razón (él habla del misterio religioso, aunque yo no creo que sea la única vía de encuentro con lo trascendente) puede el hombre alcanzar la felicidad, o como diría Campo Baeza, “habitar en la morada de los dioses”.

---

<sup>24</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Principia Architectonica...*, op. cit., pp.43-50. Coincidimos por completo con las afirmaciones de Noelia Galván: “para comprender las casas de Alberto Campo Baeza como modelos del habitar es fundamental el texto del filósofo alemán Martin Heidegger “Construir, habitar, pensar” de 1951, [...] Heidegger afirma que “habitar es cuidar de la Cuaternidad” y ésta se concreta en cuatro 4 elementos: “la tierra, el cielo, lo divino y los mortales” (GALVÁN DESVAUX, Noelia: “Las casas soñadas de Alberto Campo Baeza: Nostalgia”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº. 20, 2012, p. 132, disponible en file: ///C:/Users/Usuario/Downloads/1410-3840-1-SM.pdf. [Fecha de consulta: 20/6/2015]).

<sup>25</sup> POZO, José Manuel (ed.): *Javier Carvajal: biografía, la arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa, obra, distinciones, bibliografía*, Pamplona, T6 Ediciones, 2012, p.27.

<sup>26</sup> POZO, José Manuel (ed.): *Javier Carvajal...*, op. cit., p.28.

<sup>27</sup> POZO, José Manuel (ed.): *Javier Carvajal...*, op. cit., p.56.



Fig. 9: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Encuentro del ser humano con lo trascendente.

#### 4. ¿CÓMO NOS ENCONTRAMOS CON LO TRASCENDENTE?

“...Dios es el gran silencio del Infinito”

Eliphas Lévi

##### EL PODIO ELEVADO, EL PLANO HORIZONTAL Y LA LÍNEA HORIZONTAL

La idea de crear un plano horizontal levantado del suelo es una de las estrategias más básicas de la arquitectura y una operación de gran contenido simbólico. A lo largo de la historia, el ser humano ha utilizado este recurso para la creación de un nuevo lugar sagrado para vincularse con lo divino, un concepto que evoca la plataforma natural más majestuosa y antigua que conocemos, la montaña, que ha sido considerada en muchas culturas como lugar de morada o de encuentro de los dioses. Recordemos que las Montañas sagradas han tenido un significado relevante en muchas religiones y sistemas de pensamiento (Figs. 10 y 11).<sup>28</sup>

El arquitecto Jørn Utzon nos cuenta en uno de sus textos, titulado “Platforms and plateaus: The ideas of a Danish architect”,<sup>29</sup> cómo el pueblo maya construía artificialmente plataformas que, en un contexto selvático, les hizo cambiar su percepción de la naturaleza (Figs. 12 y 13). Al alcanzar una nueva cota de altura sobre la tupida vegetación que les rodeaba, descubrieron una nueva dimensión de la vida, percibieron de una forma inédita el entorno. Y de algún modo, en aquellos altos lugares, más cercanos al cielo, notaron la presencia de lo divino, pues sobre aquellas plataformas construyeron sus templos. Jørn Utzon comenta en ese escrito más ejemplos de plataformas realizadas por otras civilizaciones, como la china, la india o las del medio oriente. Puede, por tanto, deducirse que la plataforma nos permite conectar con lo trascendente no sólo porque nos acerca al cielo, sino porque nos posibilita la contemplación de la inmensidad de la naturaleza gracias a la elevación del plano visual.

Al realizar tal afirmación, cabe preguntarse por qué esa contemplación de la naturaleza desde las alturas atrae nuestra atención y nos emociona, sintiendo una unión con lo divino o en un sentido más amplio con lo trascendente.

---

<sup>28</sup> Ejemplos de ello son el Monte Olimpo en la mitología griega; el Monte Sinaí en el judaísmo y las religiones descendientes; el Monte Meru del Budismo y de los hindúes; el Hara Berezaiti en el zoroastrismo; el Monte Fuji para el Sintoísmo; etc. Símbolo universal, la montaña ha sido considerada históricamente el centro del mundo, un lugar de revelación o de oración, la residencia de los dioses y espacio sagrado por su cercanía al cielo, ámbito de la vida de los dioses. “El símbolo de la montaña es muy rico. Está ligado, en primer lugar, al símbolo de la altura, y por ello al Cielo. La montaña está en pie y apunta la dirección a la bóveda celeste. Elevada, se acerca al cielo y así participa de la fuerza y la trascendencia [...]”, es “la morada de los dioses, el lugar donde el hombre puede unirse con la divinidad” (RIES, Julien: *El símbolo sagrado*, Barcelona, Kairós, 2013, p. 151).

<sup>29</sup> UTZON, Jørn: “Platforms and plateaus: The ideas of a Danish architect”, *Zodiac* 10, 1962, pp. 112-140.





Fig. 10: *Los dioses en el monte Olimpo*, 1694, Antonio Verrio. Boceto para la Burghley house.



Fig. 11: *Monte Fuji*, 1940, Yokoyama Taikan. Representación de la montaña sagrada del Sintoísmo.



Fig. 12: Croquis de Jørn Uzton de plataforma maya en Yucatán.



Fig. 13: *Templo de Kukulkan*, S.XII. Ruina de una ciudad maya en el corazón del Yucatán (México).

En mi opinión, una de las razones fundamentales es que la naturaleza vista desde lo alto entraña la cualidad de lo SUBLIME. La idea de lo sublime es una categoría estética propia de las cosas que, por su carácter desbordante, excelso, extremo, “producen la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”,<sup>30</sup> más allá de la racionalidad. La idea de lo sublime es un concepto que se ha contemplado desde la Antigüedad Clásica. Posteriormente, con el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica, “...fue explorado con fervor durante el siglo XVIII y a comienzos del XIX, y es una recurrencia constante en la estética de escritores de la talla de Burke, Reynolds, Kant, Diderot y Delacroix. Para éstos, así como para sus contemporáneos, lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias románticas de sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes”.<sup>31</sup>

Sobre este concepto, resulta de gran interés un ensayo del filósofo británico Edmund Burke, titulado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), en el cual estudió qué cualidades de las cosas son las que las hacen sublimes. He hallado en este escrito una base teórica que me servirá para fundamentar mis reflexiones sobre la *Casa del Infinito* y en particular sobre los rasgos que caracterizan la naturaleza contemplada desde el plano horizontal de esta obra. Tal y como justificaremos, desde dicho plano horizontal la naturaleza que se nos muestra es sublime, pues al contemplarla apreciamos la VASTEDAD, la INFINITUD y la UNIFORMIDAD, tres de las cualidades principales que para Burke caracterizan a esta categoría estética. Unos rasgos que, por otra parte, también otros autores posteriores considerarán, en líneas generales, como identificativos de lo sublime.<sup>32</sup> Estudiaremos esa naturaleza que se contempla desde la *Casa del Infinito* en comparación con anteriores obras de Campo Baeza, para enfatizar así su radicalidad y particularidad.

Son varias las obras en las que Campo Baeza ha experimentado con la idea del podio estereotómico a modo de plataforma. En ejemplos como la *Casa de Blas*, la *Casa de Olnick Spanu* o la *Casa de Rufo*, el arquitecto construyó coherentemente estas obras, igual que los mayas, frente a paisajes de horizontes lejanos en las cuales el ser humano, sobre un plano horizontal elevado, pudiera contemplar la naturaleza. Esos paisajes tienen como denominador común la VASTEDAD de sus dimensiones, cualidad que conecta al hombre con lo sublime. Como dice Burke, “la grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime”,<sup>33</sup> pues produce en nosotros una enorme sensación de sobrecogimiento.

---

<sup>30</sup> BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 29.

<sup>31</sup> ROSENBLUM, Robert: “Lo sublime abstracto”, *ARTnews* 59, nº 10, febrero de 1961, pp. 38-41, 56 y 58. Extracto disponible en: <http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/paisaje/abstracto.asp> [Fecha de consulta: 5/6/2015].

<sup>32</sup> BETHELMY RINCÓN, Lisbeth Carolina: *Experiencia de lo sublime en la vinculación emocional con la naturaleza. Una explicación de la orientación proambiental*, tesis doctoral dirigida por el Dr. José Antonio Corraliza Rodríguez, Departamento de Psicología Social y Metodología, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 62-70.

<sup>33</sup> BURKE, Edmund: *Indagación filosófica...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

Sin embargo, en la *Casa del Infinito*, se nos permite la contemplación de una naturaleza distinta y muy particular. Desde el plano horizontal de la casa, la naturaleza que se nos presenta es de tal radicalidad, que hace que la experiencia vivida sobre el plano horizontal sea más intensa que en las anteriores viviendas.

Su especial ubicación en la bahía de Zahara permite la visualización del mar y del cielo, unidos (o separados) por la línea del horizonte. Ese paisaje del mar y el cielo posee unas características muy singulares, pues además de la grandeza de dimensiones (su VASTEDAD), tiene la cualidad de lo UNIFORME, convirtiéndose en una naturaleza especialmente estremecedora. Sobre esta cualidad, Edmund Burke escribe en su ensayo: “La uniformidad se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar del carácter de infinito a los objetos limitados”.<sup>34</sup> En ese sentido, el filósofo Immanuel Kant señalaba en su obra *Crítica del juicio* (1790) que “lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación. Lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma”,<sup>35</sup> es decir, en los objetos en los que hay una ausencia de límites. Esta cualidad a su vez potencia la percepción de la INFINITUD de la naturaleza, ya que se nos muestra como un todo continuo inacabable, inmensurable y carente de referencias. Dice Burke “La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime”.<sup>36</sup> Toda idea de ausencia de límites, nos abruma y nos sobrecoge, nos resulta inabarcable e inaccesible a través de la razón, y por eso nos emociona y nos sacude el alma, que es lo más profundo del ser.

Quisiera ejemplificar estas ideas que he explicado teóricamente a través de las imágenes de los paisajes de la *Casa de Olnick Spanu* y la *Casa del Infinito* (Figs. 14 y 15).

Cuando contemplamos el paisaje montañoso de la *Casa Olnick* no cabe duda de que estamos ante una naturaleza de grandes dimensiones. Las montañas, con su inmensidad, nos sobrecogen y nos emocionan. Sin embargo, esta percepción también es susceptible de obedecer a un conocimiento racional. En esa imagen, las montañas, pese a su grandeza, son objetos con una forma única e irrepetible, que configuran una sucesión de ideas mensurables, capaces de ser guardadas en la memoria y de ser reconocidas morfológicamente. En definitiva, una cadena montañosa es una sucesión de elementos finitos, en la que tomamos conciencia de las partes que la componen. Cuando acaba una idea (una montaña), con su nombre propio, comienza la siguiente. Estamos, a fin de cuentas, ante un paisaje acotado y cognoscible.

---

<sup>34</sup> BURKE, Edmund: *Indagación filosófica...*, op. cit., pp. 55-56.

<sup>35</sup> KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*, primera parte, Libro segundos “Analítica de lo sublime”, párrafo XXIII: “Tránsito de la facultad de juzgar lo bellos a la de juzgar lo sublime”, disponible en Biblioteca virtual Universa, 2003, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf> [Fecha de consulta: 5/6/2015]

<sup>36</sup> BURKE, Edmund: *Indagación filosófica...*, op. cit., pp.54-55.





Fig. 14: *Casa de Olnick Spanu*, 2008, Alberto Campo Baeza. Fotografía del paisaje exterior.

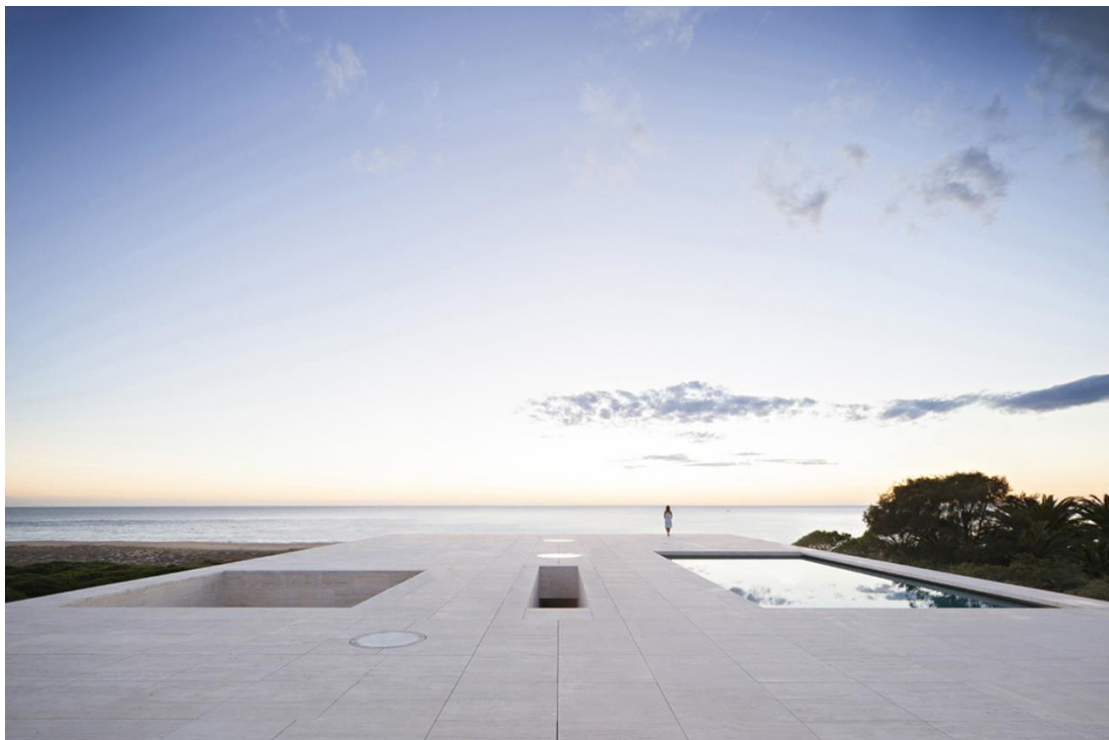


Fig. 15: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Fotografía del paisaje exterior.

Por contraste, el mar y el cielo de la *Casa del Infinito* son dos realidades que, además de inmensas, son absolutamente uniformes. Son dos realidades de una apariencia física tan abstracta que resultan imposibles cuantificar. Al cruzar la línea de horizonte, nos topamos con el mismo mar y el mismo cielo, exactamente iguales al anterior, en una sucesión casi infinita e inabarcable. No hay referencias, no hay principio, no hay fin. En conclusión, esa uniformidad potencia la idea de infinitud, que supera nuestra capacidad racional y nos desborda.

La diferencia entre una naturaleza y otra afecta en gran medida a la relación del hombre con el paisaje. Cuando el ser humano puede aprehenderlo racionalmente, toma conciencia de la finitud de aquello que contempla y se siente capaz de dominarlo, podríamos decir que se engrandece ante ello. Por el contrario, ante un paisaje que percibe como infinito y que es incapaz de asumir mediante la razón, el ser humano se empequeñece y toma conciencia de su insignificancia ante la infinitud de lo que percibe.

Esas dos actitudes contrapuestas del hombre ante la naturaleza se ven reflejadas en dos reconocidos cuadros del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). A través de ellos ejemplificaré esas dos posturas.<sup>37</sup>

En el primero de ellos, *El caminante sobre el mar de nubes* (Fig. 16), se representa a un hombre erguido, crecido ante la inmensidad que hay delante de él, un paisaje configurado por distintas montañas y cubierto por un manto de nubes. Seguro de sí mismo, la observa con la certeza de que es capaz de dominarla. Sin duda alguna, una de las claves de la composición está en la proporción del hombre con respecto al lienzo, acaparando la mayoría del espacio.

En el segundo cuadro, *Monje a la orilla del mar* (Fig. 17), un religioso sobre el plano elevado de una playa, se enfrenta al paisaje del mar y el cielo. Esta representación del hombre ante la naturaleza es antagónica con respecto a la primera. El monje (nuestro joven monje del prefacio), es diminuto, insignificante ante la inmensidad. Incapaz de asimilarla, toma en esta ocasión conciencia de su pequeñez ante la idea de infinitud que, como repetidamente se ha expresado en el trabajo, va asociada a lo trascendente.

No he encontrado ninguna referencia a estos cuadros en la obra escrita de Alberto Campo Baeza sobre la *Casa del infinito*, pero estoy persuadido de que si el arquitecto tuviera que elegir cuál de las dos pinturas expresa mejor lo que sucede sobre el plano horizontal de la casa,

---

<sup>37</sup> Para una reflexión en torno a estos dos cuadros me he inspirado en una tesis doctoral anteriormente citada, en la que la autora establece un discurso sobre la idea del hombre frente a la inmensidad, utilizando estas dos obras de Friedrich (PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa...*, op.cit. pp. 220-221).



Fig. 16: *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818, Caspar David Friedrich.



Fig. 17: *Monje a la orilla del mar*, 1810, Caspar David Friedrich.



elegiría el segundo. Si volvemos a observar la fotografía de la *Casa del Infinito* en las que el habitante observa en soledad el cielo y el mar (Fig. 15), veremos que, igual que en el cuadro del *Monje a la orilla del mar*, su relación de tamaño con respecto al encuadre es insignificante. En mi opinión, esas fotografías representan las mismas ideas que Friedrich en el cuadro del monje, la misma actitud del hombre, consciente de su finitud, frente al mar y el cielo infinitos.

Por otra parte, hay una decisión proyectual que Campo Baeza toma en la *Casa del Infinito* que supone una evolución significativa respecto a sus proyectos anteriores y que hace que ese plano superior del podio sea especialmente idóneo para que el hombre se encuentre, en su intimidad, con lo trascendente. En la *Casa del Infinito*, la arquitectura tectónica se evapora, desaparece. Como el propio Campo Baeza dice: “Es una operación arquitectónica pura, dura, fuerte. Establezco un plano horizontal. No hago nada más. Antes las hacía «con cabaña encima». Hablaba de la cueva y la cabaña, de lo estereotómico y lo tectónico. Pues ahora ya ni lo tectónico, ahora quito el templo, quito la cabaña y dejo sólo la plataforma”.<sup>38</sup> Así pues, no hay elemento arquitectónico alguno que pueda desvirtuar el plano horizontal. Ésta es la razón fundamental que explica su radicalidad con respecto al resto de la producción arquitectónica de Campo Baeza. Consigue con la desnudez del plano, una vez más, aplicar su máxima de dar “más con menos”.<sup>39</sup>

Esta operación arquitectónica afecta profundamente a la manera en que el ser humano se relaciona con la naturaleza, pues el modo en que la contempla es diferente. Ante la existencia de una arquitectura tectónica sobre el podio, el habitante de la casa tiene una visión limitada del paisaje, pues éste se halla recortado por dos planos horizontales, inferior y superior (Figs. 18 y 19).<sup>40</sup> Sin embargo, cuando el podio estereotómico se despoja de toda arquitectura tectónica, el paisaje se contempla en toda su infinitud y tenemos la sensación, como dice Campo Baeza, de que se viene hacia nosotros.<sup>41</sup> Implica, por tanto, una relación más directa e intensa entre hombre y naturaleza.

Hemos de recordar que la operación del plano horizontal desnudo frente al mar de la *Casa del Infinito* tiene como precedente indiscutible y principal elemento de inspiración una de las obras paradigmáticas de la modernidad italiana: La *Casa Malaparte* (1937) del arquitecto Adalberto Libera, vivienda que plantea la misma idea de crear un plano horizontal desde el cual se puede contemplar el mar y el cielo (Figs. 20 a 26). Con la operación del plano horizontal desnudo, tanto en esta casa como en la *Casa del Infinito*, objeto de nuestro estudio, se logra configurar un espacio que permite de forma especial el encuentro con la infinitud de la naturaleza.

---

<sup>38</sup> Extracto de la conferencia impartida por Campo Baeza en el Seminario Hispano-Luso “FRONTEiRAS II”, año 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=2sXY0sK1634> [Fecha de consulta: 5/8/2015].

<sup>39</sup> Consúltase el texto sobre esta expresión en: CAMPO BAEZA, Alberto: *La idea construida*, Madrid, Biblioteca nueva, 2006, “Esencialidad. Más con menos. Manifiesto”, pp. 34-39.

<sup>40</sup> En el Anexo 2, se realizan unas breves reflexiones sobre la interpretación del paisaje con la arquitectura.

<sup>41</sup> En este sentido, el arquitecto en una conferencia impartida en el año 2015 en la *Academia Nacional de Arquitectura Capítulo Monterrey*, dice: “Si uno subraya el paisaje con un plano horizontal [...], el paisaje se viene hacia nosotros” (<https://www.youtube.com/watch?v=ptAC7xlmuiik>).



Fig. 18: *Casa de Blas*, 2000, Alberto Campo Baeza. Visión del paisaje exterior limitada por dos planos.



Fig. 19: *Casa de Rufo*, 2009, Alberto Campo Baeza. Visión del paisaje exterior limitada por dos planos.



Fig. 20: *Casa Malaparte*, 1937, Adalberto Libera. Vista general del exterior.



Fig. 21: *Casa Malaparte*, 1937, Adalberto Libera. Fotograma de la película *Le mépris*, 1963, Jean-Luc Godard.



Fig. 22: *Casa Malaparte*, 1937, Adalberto Libera. Fotograma del vídeo publicitario de la fragancia *UOMO* de Ermenegildo Zegna.

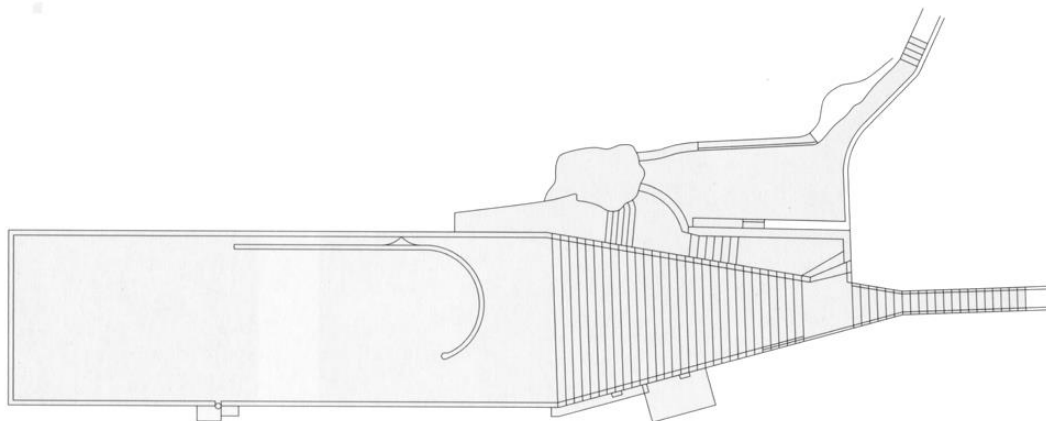


Fig. 23: *Casa Malaparte*, 1937, Adalberto Libera. Planta del plano horizontal superior.

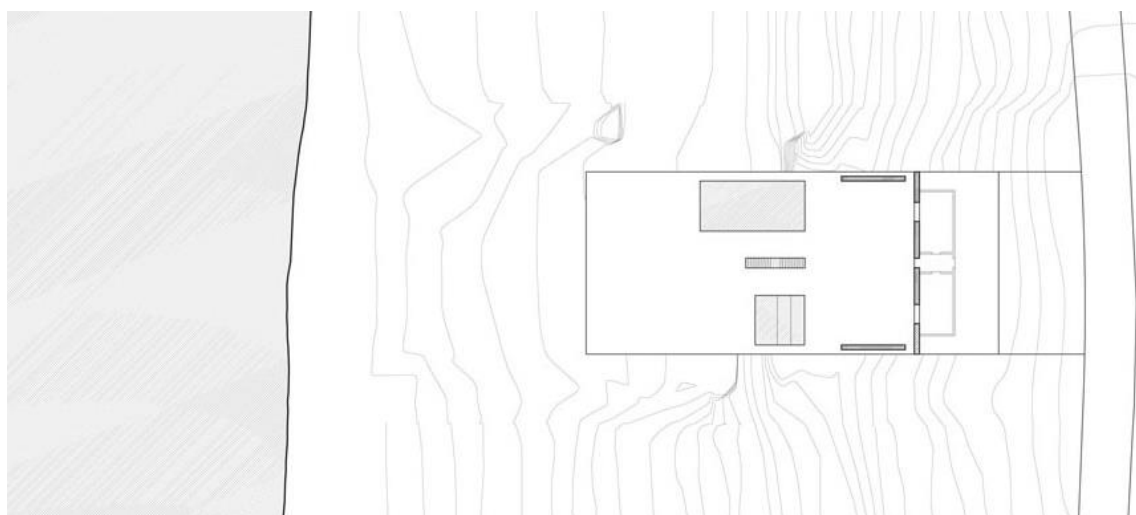


Fig. 24: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Planta del plano horizontal superior.



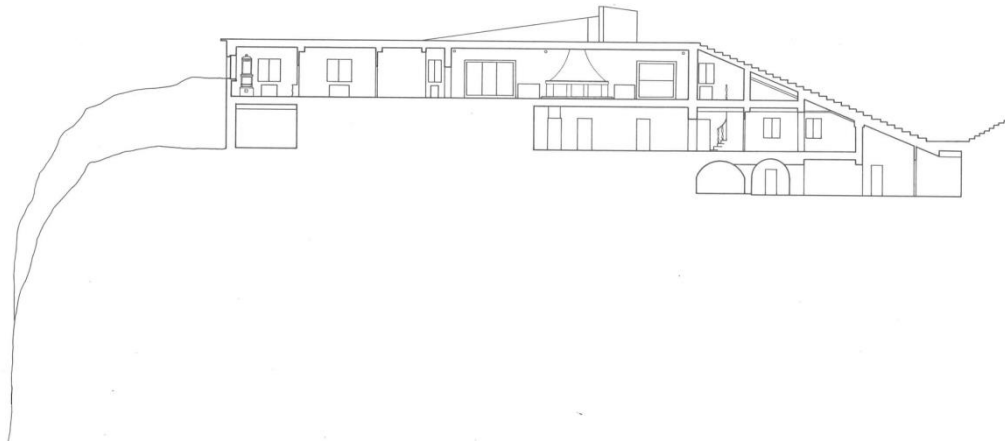


Fig. 25: *Casa Malaparte*, 1937, Adalberto Libera. Sección longitudinal. Acceso al plano superior desde el exterior.

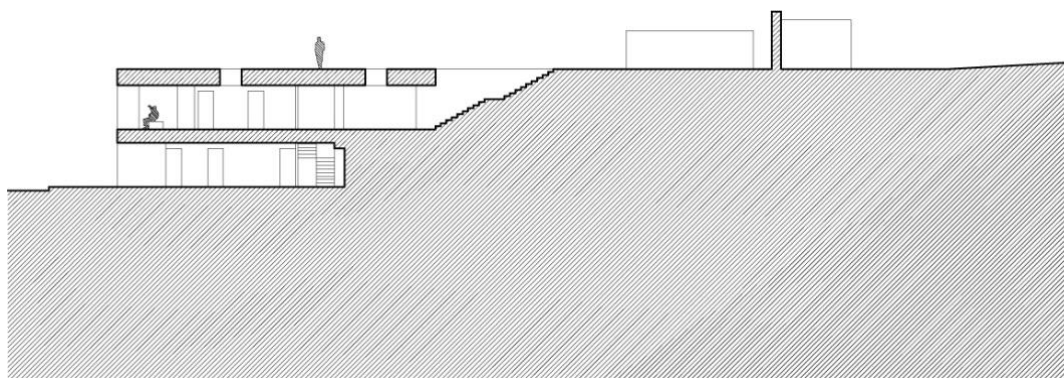


Fig. 26: *Casa del Infinito*, Alberto Campo Baeza. Sección longitudinal. Entrada a la casa en "trinchera".

Además, con la desaparición de la arquitectura tectónica, se nos muestra la bóveda celeste en toda su plenitud.<sup>42</sup> No podemos obviar el potente carácter simbólico y trascendente del cielo. En ese sentido, dice Ries Julien: “La simple contemplación de la bóveda celeste provoca en la conciencia del hombre la experiencia de una fuerza y una sacralidad. Inaccesibles al hombre de manera formal, las regiones celestes tienen el prestigio de la trascendencia. En las religiones el Cielo es la morada de los dioses, de Dios. Mircea Eliade señaló que si la contemplación de la bóveda celeste desempeña un papel simbólico primordial en la conciencia del hombre, no se trata de una lógica deductiva, sino de un dato inmediato que está ligado al hecho de que, por la contemplación de la bóveda celeste, el hombre toma conciencia de su posición en el Universo [...] Símbolo casi universal, la bóveda celeste significa la trascendencia, la fuerza, la inmortalidad. Se trata de una hierofanía inagotable, pues al cielo están ligados el sol, la luna, los astros, la lluvia, el arco iris, los meteoros, las tempestades”.<sup>43</sup>

La voluntad de poner ante los ojos del espectador la imagen de la infinitud ha guiado también a muchos artistas del siglo XIX y del siglo XX. Querría traer a colación las tesis del historiador Robert Rosenblum, quien en su libro *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, encuentra en el paisaje del siglo XIX y la tradición romántica el origen de la abstracción moderna del siglo XX y analiza la progresiva transformación del paisaje desde la incipiente espiritualización de sus formas en el romanticismo hasta su disolución total en el expresionismo abstracto americano.<sup>44</sup> Este autor, en uno de sus escritos, señala que “...esa sobrecogedora confrontación con una ausencia de límites, en la que experimentamos una totalidad igualmente poderosa, es una idea dominante que vincula con continuidad a los pintores de lo *sublime romántico* con un grupo de pintores norteamericanos recientes que busca lo que podría denominarse lo *sublime abstracto*. En el contexto de dos escenas de meditaciones ante el mar de dos grandes pintores románticos, el *Mönch am Meer* (*Monje a la orilla mar*), de Caspar David Friedrich, pintada hacia 1809 y *The Evening Star* (*La estrella de la tarde*) de Joseph Mallord

---

<sup>42</sup> El protagonismo de la bóveda celeste también está presente en la pintura *Monje a la orilla del mar*. Al comparar esta pintura con la fotografía de la *Casa del Infinito* (Fig. 15), apreciamos en ambas imágenes una clara predominancia del cielo, que ocupa la mayor parte del lienzo y del encuadre, respectivamente. El pintor y el fotógrafo (por voluntad del arquitecto) no muestran esa realidad dicotómica de forma equilibrada, sino que le conceden mayor importancia a lo que hay por encima del horizonte (el cielo), que a lo que hay debajo (el mar). En definitiva, se pone en evidencia la voluntad de ofrecer a los ojos del espectador toda la inmensidad de la bóveda celeste, que es en esencia el ámbito de existencia de los dioses.

<sup>43</sup> RIES, Julien: *El símbolo sagrado...*, op. cit., pp. 148-149.

<sup>44</sup> Estas ideas del historiador Robert Rosenblum las he podido conocer a través de las clases del arquitecto José Antonio Ramos Abengózar quien, durante mi reciente estancia en la ETSAM, fue mi profesor de Proyectos Arquitectónicos, asignatura en la que tuvimos como temática principal “El hombre ante la Naturaleza”. He consultado la edición española: ROSENBLUM, Robert: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid Alianza Editorial, 1993.

William Turner, la obra *Light Earth over Blue* (*Luz y tierra sobre azul*) de Mark Rothko, de 1954, revela afinidades visuales y emocionales...”<sup>45</sup> (Figs. 17, 27 y 28).

En efecto, tal y como señala el historiador, es Mark Rothko el pintor que culmina ese proceso iniciado con el Romanticismo. Pese a despojarse totalmente de las referencias explícitas al paisaje, debido a la abstracción de sus obras, Rothko nos hace sentir en sus pinturas todos aquellos valores de lo infinito y lo trascendente, incluso de lo religioso. En ese sentido, historiadores del arte afirman: “Rothko es un artista de la sugestión y de la evocación [...], una de las aproximaciones más frecuentes lo asocia a una suerte de misticismo [...], este es un arte de lo profundo y lo absoluto: la pintura como aproximación al misterio de las cosas [...] Rothko hablaba de su propia obra como “experiencia religiosa” [...] Tanto en la mística oriental como en la occidental existe una fascinación por el infinito. El infinito es el espacio de la revelación y la fuente de conocimiento; no un conocimiento científico sino una especie de intuición o energía mental con la que se trata de aproximarse al misterio del universo. La simplicidad y el vacío de las obras de Rothko son una expresión de este infinito [...] un puente emocional a lo misterioso y a las preguntas que racionalmente no tienen respuesta [...] Pero en todo caso existe un mensaje implícito en Rothko: la pintura como un espacio de reflexión íntimo, un espacio de silencio para escuchar y escucharse”.<sup>46</sup> Algunas de esas ideas en la obra de Rothko, como la de infinitud, también son compartidas por estudiosos del pintor dentro del campo de la arquitectura. El arquitecto Aurelio Vallespín afirma: “Los cuadros de Rothko son lisos<sup>47</sup>: aescalares, no podemos saber la escala real de los mismos, una vez que el cuadro nos envuelve. Amorfos, sin forma, estos van cambiando, van fluyendo [...] Infinitos, si éste nos envuelve, nos encontramos en un espacio sin límites. Carecen de orientación, cuando el cuadro nos envuelve. Sinestésico, necesitamos de otros sentidos para entenderlo y asimilarlo”.<sup>48</sup>

La propia obra de Rothko y los valores que alberga todavía siguen teniendo una enorme influencia en el arte contemporáneo. Querría mostrar en este trabajo algunos ejemplos que me resultan especialmente evocadores de la obra del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948)<sup>49</sup>, pertenecientes a su serie *Paisajes Marinos*, que empezó a trabajar en 1980, y en la que se integran más de 200 fotografías (Figs. 29 a 32). Esta serie surgió de dos experiencias personales. Por una parte, la influencia de la obra de Rothko, que pudo conocer en una exposición retrospectiva del

---

<sup>45</sup> ROSENBLUM, Robert: “Lo sublime abstracto”, ARTnews 59, nº 10, febrero de 1961, pp. 38-41, 56 y 58. Extracto disponible en: <http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/paisaje/sublime.asp> [Fecha de consulta: 5/6/2015].

<sup>46</sup> VIDAL, Jaume: “Mark Rothko. Experiencia Religiosa”, El Cultural, noviembre de 2011. Artículo publicado en internet, link: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Mark-Rothko/3141> [Fecha de consulta: 20/8/2015].

<sup>47</sup> El término *liso* se emplea en esta cita con arreglo a la definición que los filósofos Deleuze y Guattari dan en el texto “Lo liso y lo estriado”: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2008, “Lo liso y lo estriado”, cap. XIV.

<sup>48</sup> VALLESPÍN, Aurelio: *El espacio arquitectónico aprehendido desde la obra de Mark Rothko*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jesús Aparicio Guisado, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2003, p. 108.

<sup>49</sup> Página web del artista: <http://www.sugimotohiroshi.com/> [Fecha de consulta: 23/8/2015].





Fig. 27: *The evening star*, 1830, Joseph Mallord William Turner.



Fig. 28: *Light Earth over Blue*, 1954, Mark Rothko.



Fig. 29: *Bay of Sagami, Atami*, 1997, Hiroshi Sugimoto. Fotografía de *Paisajes Marinos*.

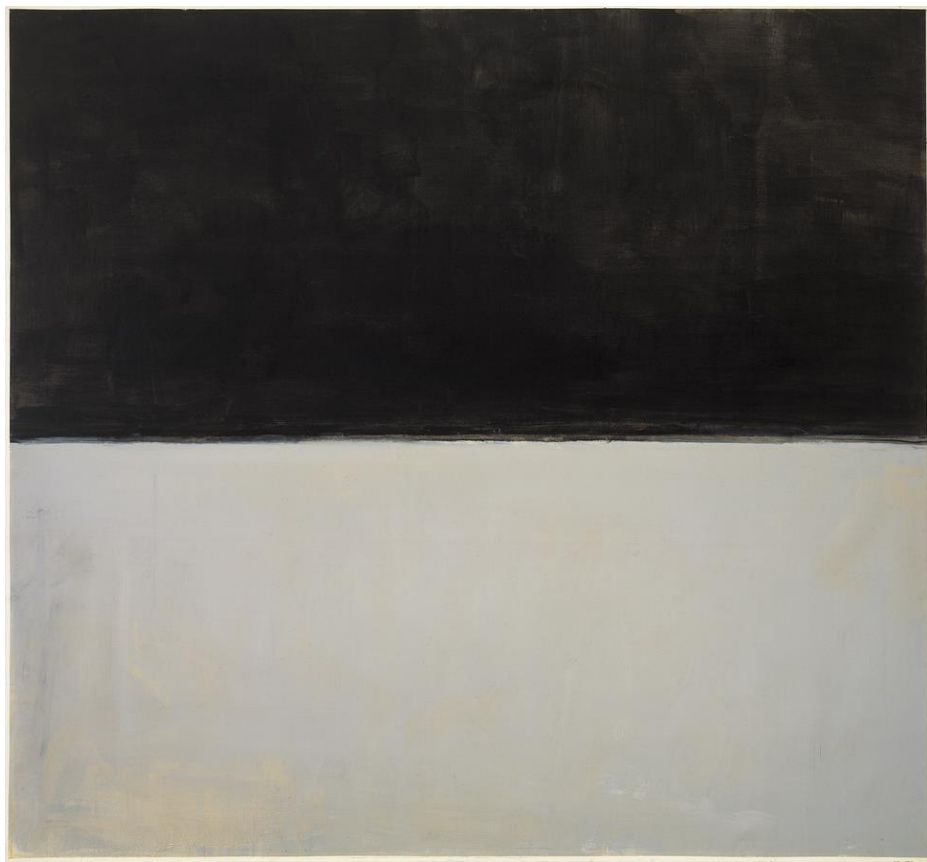


Fig.30: *Untitled*, 1969, Mark Rothko. Acrílico.



Fig. 31: *Caribbean Sea Jamaica*, 1980, Hiroshi Sugimoto. Fotografía de *Paisajes Marinos*.



Fig. 32: *Aegean Sea Pylon*, 1990, Hiroshi Sugimoto. Fotografía de *Paisajes Marinos*.

pintor en el Guggenheim de Nueva York en 1978, y que le abrió nuevas vías en su trabajo. A ello se añadió el impacto que le causó una imagen del paisaje marino que contemplaba cuando viajaba en tren por la línea del Tokaido, pasando de izquierda a derecha: "...sentía que estaba mirando un paisaje primordial [...] La experiencia dejó una marca indeleble en mí".<sup>50</sup> Curiosamente, en el año 2012, en la *Pace Gallery* de Londres, se celebró una exposición titulada *Rothko/Sugimoto: Dark paintings and seascapes*,<sup>51</sup> en la que se puso en comparación la obra de Rothko y Sugimoto, revelando dos enfoques artísticos diferentes que llegan a conclusiones similares.

Finalmente quisiera dedicar la última parte de este capítulo a subrayar un concepto nuclear, que es esencia de la *Casa del Infinito* y del paisaje que desde ella se contempla: ese trazo mínimo que es la LÍNEA HORIZONTAL.

Por una parte, la LÍNEA DEL HORIZONTE es el elemento protagonista del paisaje de la casa. Es la línea que aparece a la altura de nuestros ojos y en la que de forma natural proyectamos la mirada. Además, es el elemento que delimita, en nuestra contemplación del paisaje, dos mundos llenos de resonancias: el cielo y el mar. En la *Casa del Infinito*, esta línea del horizonte es absolutamente radical, pues al estar definida por el encuentro del mar con el cielo, posee una absoluta rectitud y es apreciada de manera nítida, nada obstaculiza la visión de su continuidad.

Por otra parte, la LÍNEA HORIZONTAL es también para Campo Baeza la representación más esencial del plano horizontal plano, protagonista principal de su proyecto, pues al colocar éste a la altura de nuestros ojos, perdemos la noción de su bidimensionalidad y lo percibimos como una simple línea. Una línea que delimita los mundos de la casa y que se conecta con el horizonte. En ese sentido, dice el arquitecto en uno de sus textos: "Cuando Gottfried Semper hacía esa distinción clara y distinta, cuasi cartesiana, entre lo tectónico y lo estereotómico en la Arquitectura, y tras la todavía más clarificadora lectura que Kenneth Frampton hace de estas cuestiones, a mí no me cabe más que entender que la línea divisoria entre esos dos mundos es la línea de horizonte".<sup>52</sup>

Es significativo que el arquitecto, en la memoria de la *Casa del Infinito*, mencione la potente línea horizontal que aparece en un aguafuerte titulado *Cristo presentado ante el pueblo* (1655) del pintor Rembrandt (Fig. 33). Esta obra maestra del grabado, que representa el juicio y la condena de Jesús, es la única creación gráfica de Rembrandt en la que de manera tan radical impone la fuerza sintética de la línea recta.<sup>53</sup> La escena bíblica aparece dividida en dos partes por

---

<sup>50</sup> AA. VV.: *Rothko/Sugimoto: dark paintings and seascape*, Londres, Pace Gallery, 2012, p. 12. (catálogo del exposición *Rothko/Sugimoto: Dark paintings and seascapes*, Pace Gallery, Londres, octubre-noviembre de 2012).

<sup>51</sup> Página web de la exhibición: <http://www.pacegallery.com/london/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes> [Fecha de consulta: 25/8/2015].

<sup>52</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko, 2009, "Cuando el plano se convierte en línea. Sobre algunos mecanismos de la Arquitectura", p. 77.

<sup>53</sup> Web de la Biblioteca Nacional de Francia. [http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/047\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/047_1.htm) [Fecha de consulta: 4/6/2015].

una precisa y potente horizontal, que en verdad es el plano horizontal de la plataforma visto a la altura del ojo. Igual que en la *Casa del Infinito* esa línea es el plano que separa dos mundos. Por debajo de ella, se sitúa el pueblo en actitud vengativa. Por encima, Jesucristo, Dios y Hombre verdadero, sometido al juicio del pueblo. El mismo Baeza en otro de sus escritos,<sup>54</sup> subraya el hecho de que Rembrandt se inspira en un grabado anterior, *Cristo presentado ante el pueblo* (Fig. 34) realizado por Lucas van Leyden en 1510, en el que el podio se observa desde un punto de vista alto que le otorga carácter bidimensional. Frente a su predecesor, Rembrandt halló en la línea horizontal de su estampa la más esencial expresión del plano horizontal.

En definitiva, es la línea horizontal lo que vincula naturaleza y arquitectura. Ambas se complementan mutuamente en singular armonía, pues ni la *Casa del Infinito* tendría pleno sentido sin la línea del horizonte, ni el paisaje se apreciaría en su plenitud si no existiera el plano horizontal plano de la casa, cuya esencia es la línea horizontal.

---

<sup>54</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Principia architettonica*, op. cit., "Plano horizontal plano", p. 37.





Fig. 33: *Cristo presentado ante el pueblo*, 1655, Rembrandt. Grabado en cobre, punta seca. El plano convertido en línea.



Fig. 34: *Cristo presentado ante el pueblo*, 1510, Lucas van Leyden. Grabado en cobre. El plano como elemento bidimensional.

## 5. LA EXPERIENCIA DE LO TRASCENDENTE EN SOLEDAD

*“...los más profundos y sublimes misterios fueron  
revelados a los siervos de Dios, no entre el tumulto de las  
muchedumbres, sino estando a solas...”*

Guigo, V prior de la Gran Cartuja

Hasta el momento hemos desarrollado todos aquellos elementos, bien arquitectónicos o bien propios del paisaje, que ofrecen a los habitantes de la casa la posibilidad de encontrarse con lo trascendente en su intimidad. Sin embargo, queda por explicar un último aspecto clave que afecta a la manera en que los habitantes de la casa conectan con lo trascendente: la experiencia íntima vivida en soledad. Con este breve capítulo concluiré finalmente la exposición de mis ideas sobre la intimidad en la *Casa del Infinito*.

Pienso que Campo Baeza considera que el encuentro del hombre con lo trascendente se ha de producir en soledad, pues en todas y cada una de las fotografías<sup>55</sup> de la *Casa del Infinito* en las que se muestra el plano horizontal superior hay una única persona, a pesar de tratarse de una vivienda habitada por una familia. Creo que este hecho valida la conclusión obtenida, porque Campo Baeza es un arquitecto muy meticuloso con la información que muestra en sus fotografías, en aras de no perder la coherencia entre imagen y pensamiento. Es decir, cuenta lo que le interesa contar, y muy probablemente, si aparece una sola persona es porque él expresamente así lo pidió.<sup>56</sup>

En mi opinión, la razón principal se halla en que la acción fundamental que posibilita el encuentro con lo trascendente sobre el plano de la *Casa del Infinito* es la CONTEMPLACIÓN de la naturaleza en su esencialidad y en su infinitud. Y contemplar la naturaleza es, en esencia, una acción individual, que no necesita de “otros” para llevarla a cabo. “Yo”, me relaciono con lo trascendente observando el mar y el cielo que se presentan frente a mí, y la presencia de otros no forma parte de esa acción, puesto que no es con ellos con quien establezco mi relación íntima, sino con aquello que observo, que es una realidad de carácter trascendente. Si recuperamos una vez más las pinturas de Friedrich, veremos que en ambas la contemplación también es llevada a cabo por el caminante y por el monje individualmente, no en grupo.

---

<sup>55</sup> El reportaje fotográfico de la *Casa del Infinito* está elaborado por el fotógrafo Javier Callejas Sevilla. <http://javiercallejas.com/?photo=campo-baeza-casa-del-infinito> [Fecha de consulta: 28/7/2015]

<sup>56</sup> Hay una curiosa anécdota sobre la *Casa del Infinito* que descubrí por casualidad y que muestra una vez más que Campo Baeza siempre cuenta en sus fotografías aquello que le interesa. En la página web de su fotógrafo, Javier Callejas, hay una foto de la casa en la que se puede observar que en todo el perímetro del plano horizontal hay una valla que protege del posible riesgo de caídas. El arquitecto, para mostrar a los demás su obra con la mayor radicalidad posible, omite la presencia de la valla, obteniendo unas fotografías de mayor belleza (<http://javiercallejas.com/?photo=campo-baeza-casa-del-infinito>).



De hecho, la presencia de otras personas, no sólo no forma parte de la acción íntima e individual de contemplar la naturaleza, sino que también podría llegar a perjudicarla. El acto de contemplar la naturaleza tiene un carácter meditativo, en donde cualidades como el silencio, la paz y el sosiego, son aspectos clave para llevarla a cabo.

El filósofo Heidegger, tan mencionado en los escritos de Campo Baeza, señalaba: “la soledad tiene el poder personalísimo de no aislarnos, sino que lanza la entera existencia a la vasta cercanía de la esencia de todas las cosas”.<sup>57</sup> Finalizaré el capítulo recogiendo las palabras de la Dra. Ana Sofía Pereira da Silva: “La soledad me brinda la oportunidad del encuentro con mi propia realidad, pero ¿daría sentido a mi existencia el simple descubrir mi “yo” con sus matices, si no es referido a otro encuentro que tiene que ver con mi realidad trascendente?”.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> HEIDEGGER, Martin: “Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?”, en RAMOS, Miguel Ángel y Alberto Ruiz de SAMANIEGO (dirs.): *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia Ediciones, 2011, p. 117. Citado en PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa...*, op. cit., p. 307.

<sup>58</sup> PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa...*, *Ibidem*.

## CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha supuesto un enorme enriquecimiento personal en la manera de interpretar y afrontar el proyecto de Arquitectura. Proyectar bajo la perspectiva de la *intimidad* supone pensar los espacios arquitectónicos yendo más allá de su funcionalidad y de su diseño estético, e implica reflexionar sobre el modo en que éstos influyen en las emociones del hombre y su relación con el cosmos. Aunque el estudio se haya llevado a cabo en una obra concreta, he tomado conciencia, gracias también a los trabajos realizados por mis compañeros de proyecto, de la gran variedad enfoques que a través de la Arquitectura se le puede dar a la *intimidad*. He obtenido una visión más amplia y desprejuiciada, pero a la vez más precisa y rigurosa de este interesante concepto. Concretamente, comprender los matices entre la intimidad y la privacidad ha sido la enseñanza más útil que he recibido de esta investigación: La intimidad no es exclusivamente la reclusión en un espacio introspectivo, sino que también puede ser la proyección hacia el mundo que nos rodea.

Por otra parte, celebro haber podido estudiar con tanta intensidad la *Casa del Infinito*, pues me ha aportado gran cantidad de nuevos conocimientos sobre Alberto Campo Baeza y me ha asentado otros adquiridos con anterioridad. En un contexto como el actual, creo que este arquitecto es uno de los mejores maestros en los que apoyarse, tanto por su coherencia en el discurso como por la belleza de sus obras. La razón y el lugar al servicio de la Arquitectura, para poder con ellos crear espacios para el hombre.

Además, otro gran aporte del trabajo ha sido el conocimiento de nuevos conceptos complejos como lo bello o lo sublime y de reconocidas obras de arte de pintores de los siglos pasados como Friedrich, Turner o Rothko, o de fotógrafos como Sugimoto. Todas ellas, sin pertenecer a la disciplina arquitectónica, poseen conexiones con ésta, y nos ayudan a la elaboración y la reflexión de los discursos proyectuales, pues nos resultan evocadoras y nos inspiran conceptos que sí son netamente arquitectónicos.

Finalmente, este trabajo también me ha permitido reafirmarme ciertas creencias personales, como la verificación de que, en pleno siglo XXI, valores como lo infinito, lo eterno o lo intangible todavía son siguen siendo herramientas fundamentales de proyecto, pues los seres humanos todavía conservamos en lo más profundo de nuestro ser (en nuestra intimidad) el anhelo del encuentro con lo trascendente. Sólo a través de aquello que va más allá de la razón y de lo inmediato, podremos alcanzar la felicidad: “habitar en la morada de los dioses”.

## ANEXOS

### ANEXO 1: LO ESTEREOTÓMICO Y LO TECTÓNICO: EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO DE CAMPO BAEZA

La interpretación dicotómica de la realidad ha sido una gran fuente de inspiración arquitectónica para Campo Baeza a lo largo de su trayectoria. Ya desde muy joven, como alumno, se inculca en él, a través de su maestro Alejandro de la Sota, el germen de esa visión. En ese sentido, dice Campo Baeza:

“Me viene aquí a la memoria un precioso y sencillo dibujo de Saarinen (Fig. 35)<sup>59</sup> que Alejandro de la Sota, fascinado, nos dibujaba en la pizarra en el curso 1966-1967 a los que por entonces éramos jovencísimos alumnos del primer año de carrera. Allí, en aquellas dos partes de la casa, una enterrada y la otra emergente, estaban ya sin llamarlos así los conceptos de lo *tectónico* y lo *estereotómico*”.<sup>60</sup>

Como veremos a continuación, Campo Baeza va a materializar en sus proyectos esa interpretación dual valiéndose de las ideas de lo *tectónico* y de lo *estereotómico*. Estos conceptos significan lo siguiente:

“Se entiende por arquitectura *estereotómica* aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua, en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. Es la arquitectura masiva, pétrea, pesante. La que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera. Es la arquitectura que busca la luz, que perfora sus muros para que la luz entre en ella. Es la arquitectura del podio, del basamento, del estilóbato. Es para resumirlo, la arquitectura de la cueva [...] Se entiende por arquitectura *tectónica* aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera sincopada, en un sistema estructural con nudos, con juntas, y donde la construcción es articulada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose de puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder contralar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cabaña”.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Este dibujo de Eero Saarinen inspira a Alejandro de la Sota para proyectar y construir en 1976 la Casa Domínguez, en Poio (Pontevedra). Consúltase memoria del proyecto en el Archivo Digital de Alejandro de la Sota. <http://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/221> [Fecha de consulta: 22/6/2015].

<sup>60</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko, 2009, “De la cueva a la cabaña. Sobre lo estereotómico y lo tectónico en arquitectura”, p. 36.

<sup>61</sup> CAMPO BAEZA, Alberto: *Pensar con las manos...*, *op. cit.*, p. 31.

El origen de estos conceptos se halla en el arquitecto alemán Gottfried Semper, quien en algunos de sus textos, proponía las categorías “stereotomics of the earthwork” y “tectonics of the frame”.<sup>62</sup> Estas ideas de Semper le llegan a Campo Baeza a través del historiador Kenneth Frampton, el cual había estudiado previamente el pensamiento del alemán.<sup>63</sup>

No cabe duda de que estos conceptos arquitectónicos calaron hondo muy rápidamente en el pensamiento de Campo Baeza, pues en el año 1990 (el mismo año en que los aprende), diseña un proyecto que finalmente no fue construido, la *Casa Dalmau* (Fig. 36), en el que aparecen por primera vez en la trayectoria del arquitecto esas ideas de estereotomía y tectónica. Hay constancia gráfica de ello en uno de sus croquis.<sup>64</sup>

Desde entonces la presencia de estos conceptos en la obra del arquitecto es muy frecuente (Fig. 37) y, como veremos a continuación, Campo Baeza los irá apurando en sus proyectos, haciendo con el tiempo cada vez más evidente, esencial, radical, esta dicotomía.

Entre esa serie de proyectos con presencia de lo estereotómico y lo tectónico, tres viviendas unifamiliares realizadas en la década de los 2000 muestran de la forma más clara y con la mayor simplicidad y precisión estos conceptos. Se trata de la *Casa de Blas* (2000), la *Casa Rufo* (2009) y la *Casa Olnick Spanu* (2008) (Figs. 38 a 40). Son tres casas proyectadas con la misma estrategia. La creación de dos mundos, el espacio estereotómico y el espacio tectónico, la cueva y la cabaña. Tres pesantes cajas, que albergan los espacios servidores y dormitorios, ávidos de luz, y sobre ellos, tres cabañas, tres templos ligeros y acristalados.

El paso siguiente en la evolución del pensamiento de Campo Baeza acerca de esta temática se produce en la *Casa del Infinito*, la obra que es objeto de nuestro estudio.

---

<sup>62</sup> HERRMAN, Wolfgang: *Gottfried Semper. In search of Architecture*, Londres, MIT Press, 1984.

<sup>63</sup> En realidad son dos las vías por las que Campo Baeza recibe estos conceptos, pero en ambas es Frampton el origen. La primera es a través de las lecciones que Frampton dio como profesor invitado en el ETH de Zúrich en el año 1990, y que Campo Baeza, también profesor invitado, escuchó. La segunda es a través de su compañero Jesús Aparicio (catedrático de Proyectos de la ETSAM), que también en 1990 fue becario Fullbright en la Universidad de Columbia, en donde tuvo a Kenneth Frampton como profesor. Al volver a Madrid, Aparicio le cuenta a Campo Baeza estas ideas. De hecho, estos mismos conceptos son explicados en el libro *El muro*, publicación de la tesis doctoral de Jesús Aparicio. CAMPO BAEZA, Alberto: *Pensar con las manos...*, op. cit., p. 35.

<sup>64</sup> Página web oficial del arquitecto. <http://www.campobaeza.com/dalmau-house/?type=catalogue> [Fecha de consulta: 4/7/2015].

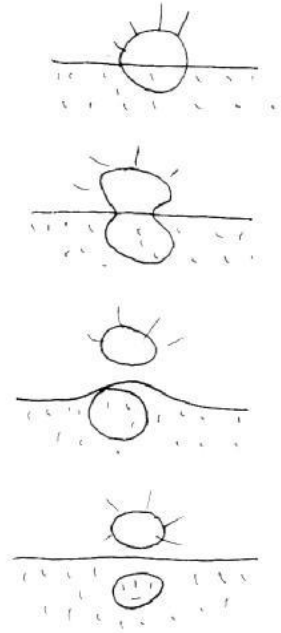


Fig. 35: Croquis de Eero Saarinen que Alejandro de la Sota cuenta a sus alumnos.

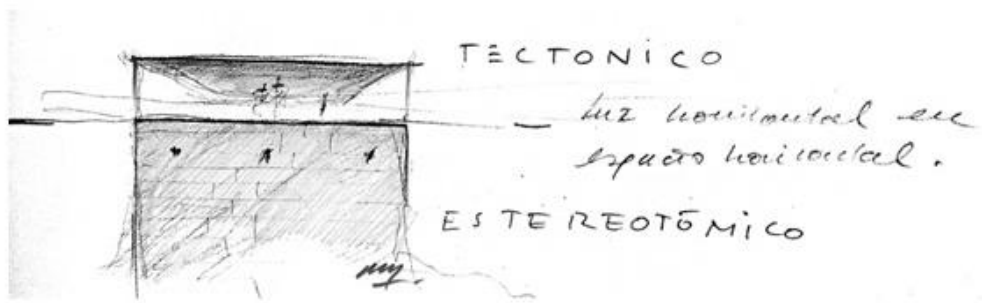


Fig. 36: Casa Damau, 1990, Alberto campo Baeza. Croquis.

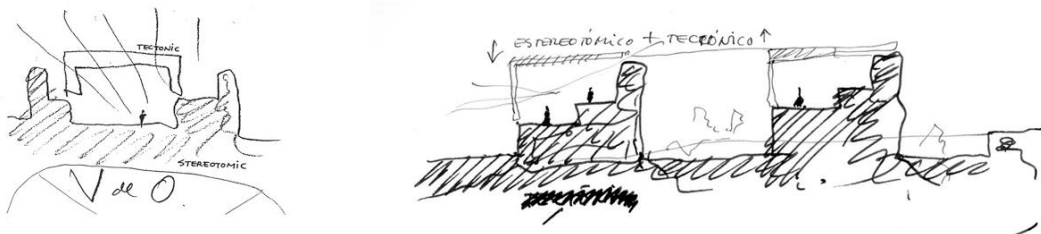


Fig. 37: Centro cultural V. de Odón, 1991, y Biblioteca Universidad Alicante, 1995, Alberto Campo Baeza. Ejemplos primeros en los que se pone en práctica la arquitectura estereotómica-tectónica.



Fig. 38: *Casa de Blas*, 2000, Alberto Campo Baeza.



Fig. 39: *Casa Rufo*, 2009, Alberto Campo Baeza.



Fig. 40: *Casa Olnick Spanu*, 2008, Alberto Campo Baeza.

## ANEXO 2: INTERPRETAR EL PAISAJE A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA

Una de las principales capacidades de los arquitectos es, a través de la propia arquitectura que construyen, interpretar el lugar. Combinando a su manera los elementos arquitectónicos, puede enfatizar ciertos aspectos del paisaje y eliminar otros.

El plano horizontal elevado es una estrategia muy adecuada para llevar a cabo este propósito, ya que permite, en primer lugar, eliminar del campo visual la naturaleza más próxima y, en segundo lugar, si se encuentra ante un paisaje de horizonte lejano, subrayar o enfatizar la horizontalidad de esa línea.

Si bien existen numerosos ejemplos, citaré un caso paradigmático de la modernidad donde se lleva a cabo esta operación. En el *Salk Institute* (1965) (Fig. 41), el arquitecto Louis Kahn pretende establecer, igual que en la *Casa del Infinito*, una relación visual muy intensa con el mar y con el cielo, subrayando la línea del horizonte. Para ello, se sirve de un plano horizontal. Sin embargo, ese plano, tiene también la función de recortar el paisaje, pues entre la costa y el edificio hay una distancia de aproximadamente medio kilómetro que, gracias a la estrategia del arquitecto, logra borrar del campo visual.

Hay también una obra de Campo Baeza en la que el plano como elemento que recorta la realidad es especialmente útil y relevante. Se trata del proyecto *Entre Catedrales* (2009) (Figs. 42 y 43), en la ciudad de Cádiz. Éste consiste en una plataforma que se eleva junto a una vía rodada que discurre en paralelo al frente marítimo. Con la operación, logra borrar los coches del campo visual y establecer una bella relación visual de los viandantes con el Océano Atlántico.



Fig. 41: *Salk Institute*, 1965, Louis Kahn. Imagen exterior con el cielo y el mar como fondo.



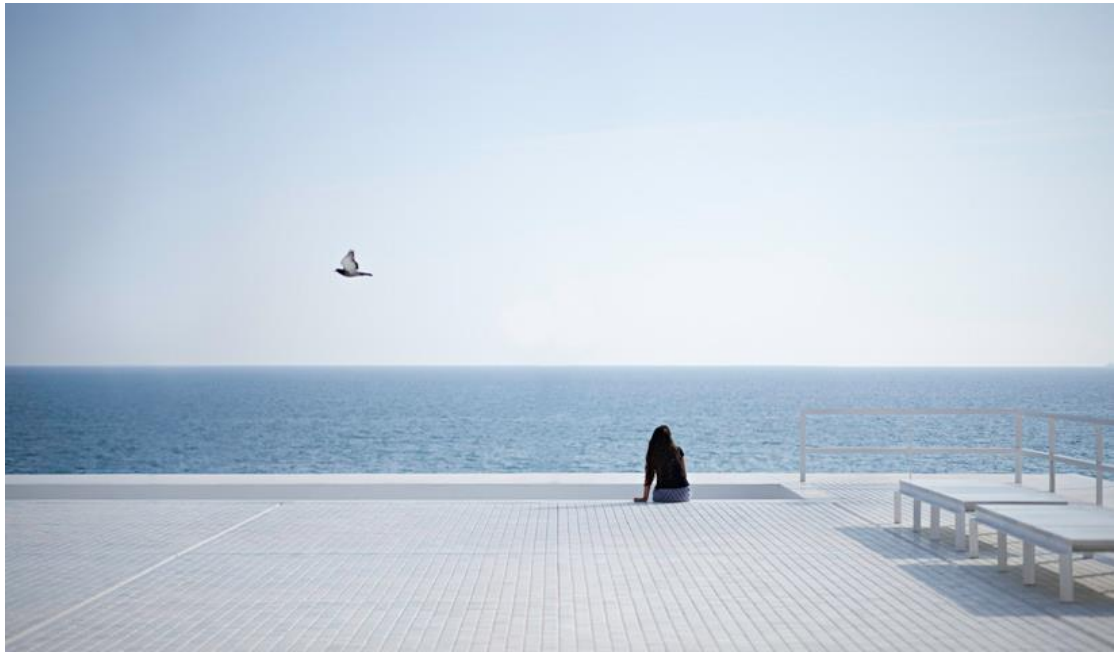


Fig. 42: *Entre Catedrales*, 2009, Alberto Campo Baeza. Imagen de la plataforma frente al mar y el cielo.



Fig. 43: *Entre Catedrales*, 2009, Alberto Campo Baeza. Sección. La plataforma elevada elimina del campo visual el paseo marítimo.

## BIBLIOGRAFÍA

### SOBRE LA INTIMIDAD

AZNAR GÓMEZ, Hugo: "Intimidad e información en la sociedad contemporánea", en AA. VV., *Sobre la intimidad*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1996, pp. 21-61.

BÉJAR, Helena: "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras" en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *De la Intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 33-57.

BÉJAR, Helena: *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, Universidad Editorial, 1995.

CAMINA DEL AMO, Mercedes: *La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Concepción Lapayese Luque, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, disponible en <http://www.rae.es/>.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1964.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2012, voz "Intimidad".

PARDO, José Luis: *La Intimidad*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996.

PEREIRA DA SILVA, Ana Sofía: *La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, tesis doctoral dirigida por los Dres. María Teresa Muñoz y Fernando Quesada, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

POR UN CARTUJO: *Maestro Bruno, padre de monjes*, col. B.A.C., nº 413, Madrid, ed. Católica, 1980.

### ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE CAMPO BAEZA Y ESCRITOS DEL ARQUITECTO

ASTBURY, Jon: "House of the Infinite in Cádiz by Alberto Campo Baeza", *The Architectural Review*, 3 de junio 2015, disponible en: <http://www.architectural-review.com/buildings/house-of-the-infinite-in-cdiz-by-alberto-campo-baeza/8684589.article?blocktitle=Buildings&contentID=7715>

BLANCO, Manuel, Alberto CAMPO BAEZA y Kenneth FRAMPTON: *Campo Baeza: light is more*. Madrid, T.F. Editores, 2003.

CAMPO BAEZA, Alberto: *Campo Baeza*, Madrid, Munilla-Lería, 1996 (1<sup>o</sup> ed.).

CAMPO BAEZA, Alberto: *La idea construida: la arquitectura a la luz de las palabras*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996 (Se ha utilizado la edición publicada en Madrid, Biblioteca nueva, 2006).

CAMPO BAEZA, Alberto, *Casas*, Melfi, Libria, 2009.

CAMPO BAEZA, Alberto: *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko, 2009.

CAMPO BAEZA, Alberto: *Principia Architectonica*, Buenos Aires, Diseño, 2013.

CAMPO BAEZA, Alberto: *Poética architectonica*, Madrid, Marea Libros, 2014

CAMPO BAEZA, Alberto y Lucas H. GUERRA: *Alberto Campo Baeza*, Rockport, Mass: Rockport Publ, 1997.

CAMPO BAEZA, Alberto, Kenneth FRAMPTON, Colette JAUZE, Lucas H. GUERRA, y Oscar RIERA OJEDA: *Campo Baeza*, Rockport, Mass: Rockport Publishers, 1997.

CAMPO BAEZA, Alberto y PIZZA, Antonio: *Alberto Campo Baeza: progetti e costruzioni*, Milán, Electa, 1999.

CAMPO BAEZA, Alberto *et al.*: *Estereotómico y tectónico. Unidad Docente. Alberto Campo Baeza* (Memoria del curso 2000-2001 de las asignaturas *proyectos arquitectónicos*, planes 75 y 96 y la optativa *luz y gravedad*, plan 96, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid), Madrid, Marea libros 2002.

CAMPO BAEZA, Alberto *et al.*: *Pensar con las manos. Unidad Docente. Alberto Campo Baeza* (Memoria del curso 2004-2005 de las asignaturas de *proyectos arquitectónicos* 4 y 5 (plan 96), Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid), Madrid, Marea libros 2006.

CAMPO BAEZA, Alberto y Marcelo-Gabriel CAMERLO: *Alberto Campo Baeza, arquitecto*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2009.

CAMPO BAEZA, Alberto, Oscar RIERA OJEDA, Richard MEIER y Jesús M<sup>a</sup> APARICIO GUIADO: *Campo Baeza: Complete Works*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

CAMPO BAEZA, Alberto, Alberto BURGOS y Roberto SANTATECLA FAYOS: *Alberto Campo Baeza: arquitectura 2001- 2014*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2014.

CENTELLAS, Miguel, y Modesto SANCHEZ (eds.): *Alberto Campo Baeza*, Almería, Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1988.

CRESPI, Giovanna: "Alberto Campo Baeza: Casa Olnick Spanu, Garrison, NY", *Casabella*, nº 777, mayo 2009, pp. 42-49.

CRESPI, Giovanna: "Alberto Campo Baeza: piazza attrezzata a Cadice, *Casabella*, nº 801, mayo 2011, pp. 43-50.

GALVÁN DESVAUX, Noelia: "Las casas soñadas de Alberto Campo Baeza: Nostalgia", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº. 20, 2012, pp. 124-133, disponible en file:///C:/Users/Usuario/Downloads/1410-3840-1-SM.pdf.

NEVES, José Manuel das y Alberto CAMPO BAEZA: *Caja General de Ahorros, Granada: Alberto Campo Baeza*. Casal de Cambra, Caleidoscopio, 2003.

PIVETTA, Michelangelo: "Alberto Campo Baeza: la luce de la materia", *Firenze Architettura*, nº 1.2009, pp. 54-61 (disponible en: <http://issuu.com/dida-unifi/docs/fa2009-1/3>)

SUKA FISZMAN, Nicolás: *Alberto Campo Baeza: elogiar la luz*. Buenos Aires, 1:100, 2011.

TURRINI, Davide: *Alberto Campo Baeza: pietra, luce, tempo*, Melfi, Libría, 2010.

#### OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AA. VV.: *Rothko/Sugimoto: dark paintings and seascape*, Londres, Pace Gallery, 2012, (catálogo del exposición *Rothko/Sugimoto: Dark paintings and seascapes*, Pace Gallery, Londres, octubre-noviembre de 2012).

AA. VV.: *La abstracción del paisaje del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Madrid Fundación Juan March, 2007.

BETHELMY RINCÓN, Lisbeth Carolina: *Experiencia de lo sublime en la vinculación emocional con la naturaleza. Una explicación de la orientación proambiental*, tesis doctoral dirigida por el Dr. José Antonio Corraliza Rodríguez, Departamento de Psicología Social y Metodología, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.

FRANKL, Viktor: *El Hombre Doliente*, Barcelona, Ed. Herder, 1984.

GALINDO HERVÁS, Alfonso: "Los mitos. Sobre la falsedad de los mitos", *Revista Murciana de Antropología*, nº 3, 1996, pp. 43-56.

HEIDEGGER, Martin: "Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?", en RAMOS, Miguel Angel y Alberto Ruiz de SAMANIEGO (dirs.): *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia Ediciones, 2011.

HERRMAN, Wolfgang: *Gottfried Semper. In search of Architecture*, Londres, MIT Press, 1984.

KANT, Immanuel: *Lo bello y lo sublime*, Colección Universal, nº 71, Madrid, Espasa-Calpe, 1937.

KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*, disponible en Biblioteca virtual Universa, 2003, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>

POZO, José Manuel (ed.), *Javier Carvajal: biografía, la arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa, obra, distinciones, bibliografía*, Pamplona, T6 Ediciones, 2012.

RIES, Julien: *El símbolo sagrado*, Barcelona, Kairós, 2013.

ROSENBLUM, Robert: "Lo sublime abstracto", *ARTnews* 59, nº 10 (febrero de 1961).

ROSENBLUM, Robert: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid Alianza Editorial D.L. 1993.

VALLESPÍN, Aurelio: *El espacio arquitectónico aprehendido desde la obra de Mark Rothko*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jesús Aparicio Guisado, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2003.

UTZON, Jørn: "Platforms and plateaus: The ideas of a Danish architect", *Zodiac* 10, 1962, pp. 112-140.

ZOHAR, Danah y MARSHALL, Ian: *Inteligencia Espiritual*, Plaza & Janés editores, 2001.

## WEBGRAFÍA

Archivo Digital de Alejandro de la Sota: <http://archivo.alejandrodelaSota.org/>

Web oficial de Alberto Campo Baeza: <http://www.campobaeza.com/>

Web del fotógrafo Javier Callejas: <http://javiercallejas.com/?photo=campo-baeza-casa-del-infinito>

Web de la Biblioteca Nacional de Francia: [http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/047\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/047_1.htm)

Web Hiroshi Sugimoto: <http://www.sugimotohiroshi.com/>

